

القصة القصيرة بالمغرب

دراسات في المنجز النصي



سلسلة الورشة النقدية



77 مكتبة نوميديا

Telegram@Numidia_Library

إعداد وتقديم
جمال بوطيب

القصة القصيرة بالمغرب دراسات في المنجز النصي

**إعداد وتقديم:
جمال بوطيب**

منشورات التنوخي

الكتاب: القصة القصيرة بالمغرب
إعداد وتقديم: جمال بوطيب
الطبعة الأولى، 2008.
جميع الحقوق محفوظة.

مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع.
الهاتف: 0021224627828/0021260688462/0021263435827
إدارة النشر: ص.ب 468 البريد المركزي - المدينة الجديدة - آسفي - المملكة
المغربية

رقم الإيداع القانوني للكتاب: 2008/084
لوحه الغلاف: الفنانة المبدعة نادية خيالي

جميع الحقوق محفوظة
لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة
المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

الورشة النقدية
سلسلة تهتم بالنقد القصصي
إشراف: الدكتور جمال بوطيب

تقديم

يحتفي هذا الكتاب بأزيد من أربع وثلاثين تجربة قصصية مغربية، تمت مساءلتها من خلال دراسات ثلثة من النقد والباحثين والمبدعين، وهي المسألة التي لم يكن من المخطط لها سلفا أن تجمع بين دفتي كتاب، وإنما جاء جمعها تحقيقا لرغبة مشتركة لمجموعة من الكتاب والنقاد والباحثين الذين حضروا الملتقى الوطني الرابع للقصة القصيرة ببلقاصيري 2007، وأعلنوا يوم 28 ابريل يوما وطنيا للقصة، واقترحوا أن يصدر في سياق الاحتفالات به كتاب عن القصة القصيرة المغربية، وشرفت بأن كُلفت من الملتقى الوطني بإعداد هذا الكتاب وجمع مادته وتقديمه.

وقد اقترحنا منهجيا على اصداقائنا الباحثين - للمشاركة في هذا الكتاب- أن تكون دراساتهم شاملة لأكثر من عمل قصصي حتى نغطي اكبر قدر ممكن من الأعمال القصصية ونلامس اكبر عدد من الاسماء الابداعية.. وإذا كان بعضهم لم يستجب إطلاقا، فإن آخرين اكتفوا بالاشتغال على تجربة واحدة، بينما استجاب اغلب الباحثين لمقياس الشمولية النسبية لمثن الدراسة، ولذلك جاء العمل متضمنا على مستوى القراءات النقدية لاشتغالات النقد: عبد الرحيم المودن، احمد بوزفور، الحبيب الدايم ربي، جميل حمداوي، ابراهيم الحجري، حسن المودن عبد العاطي الزياتي، أحمد زنيبر، عبد الكريم الفزني، محمد الحاضي، الطيب هلو، وقد ساءلوا نصوص القصصيين: الامين الخميلشي، احمد بوزفور، مبارك الدريبي، محمد عزيز المصباحي، المصطفى اجماهري، احمد البكري السباعي، الحبيب الدايم ربي، جمال بوطيب، عبد المجيد جحفة، انيس الرافعي، سعيد منتسب، مصطفى جباري، سعيد بوكرامي، محمد العتروس، عبد القادر الطاهري، نور الدين وحيد، عبد القاهر الحجاري، لطيفة تبصير، عبد الله المتقي، شبيب عبد الحميد، فاطمة بوزيان، زهرة رميج، مصطفى لغتيري، جبران الكرناوي، عبد السلام المودني، عز الدين الماعزي، عبد اللطيف الزكري، محمد عيا، حسن برطال، بديعة بنمراح، هشام بن الشاوي، وهاء مليح.

وقد استعنا بأصداقائنا في جمعية النجم الأحمر للتربية والثقافة والتنمية الاجتماعية - باعتبارهم منظمين للملتقى ومشرفين عليه - فأمدونا ببعض مما توفر لديهم من مداخلات الدورات السابقة وضمناها هذا الكتاب كما استندنا على كتابات الباحثين في فريق البحث في القصة القصيرة بأسفي وأعضاء الورشة النقدية: عثمان الحبيضي ورشيد البوشاري واحمد استيرو ومحمد زيان وعماد شوقي وسعيد حفياني....الخ

إن الدراسات التي ضمها هذا الكتاب قد تنوعت في اشتغالها - إن منها أو منهجية أو متنا - بين اشتغالات على المضامين والقيمات واشتغالات على الأشكال والقوالب، واشتغالات على التقنيات والآليات لذلك جاءت متكاملة ويمكننا تصنيفها إلى:

- دراسات اهتمت بظواهر كتابية كما هو الحال بالنسبة إلى دراسات أحمد بوزفور والطيب هلو وإبراهيم الحجري والحبیب الدایم ربي....

- دراسات اهتمت بتجارب كتابية مثل دراسات حسن المودن أحمد زنيبر وعبد العاطي الزياتي وعبد الكريم الفزني وسعيد حفياتي ورشيد البوشاري... الخ

- دراسات اهتمت بأشكال كتابية مثل دراسات أحمد استيرو.. جميل حمداوي وعثمان الحبيضي... الخ

وإذا كان لابد من تسجيل ملاحظات حول بعض ما يستدعي هذا التطور والتميز في الكتابات القصصية المغربية، فإن مرد ذلك قد يكون إلى هذا الحوار بين الأشكال والمجاور والتقنيات، فعلى مستوى المجاور ظلت القصة المغربية رهينة مجاور تتصل ببعضها اتصالا نسقيا وتتمثل في المدينة والمرأة والطفولة وهي المجاور التي تناولتها نصوص غير قليل من القصاصين المغاربة: محمد زفزاف، أحمد بوزفور، محمد عز الدين التازي، المهدي حاضي الحمياتي، محمد عزيز المصباحي، الأمين الخمليشي، خناسة بنونة، مبارك الدريبي محمد صوف، أحمد زيادي، إدريس الخوري، أحمد المديني، أبو يوسف طه... الخ وهي مجاور لامستها أيضا كتابات للأسماء المؤسسة مثل محمد زنيبر وعبد المجيد بن جلون والفاسي وغيرهم.

إن هذه المجاور ما فتئت الكتابات النصية تنظر إليها انطلاقا من معطيات ثلاثة هي: التقابل والتجاوز والتجاوز.

فعلى مستوى التجاور أعيدت عملية إنتاج غير قليل من النصوص في تجارب لاحقة للأسماء التي أشرنا إليها إذ ظل الانحباس أن شكلا أو متنا في جبة هذا التجارب صفة مهيمنة وهو ما تظهر إيجابيا بالنسبة إلى الكاتب وسلبيًا بالنسبة إلى المتلقي في غير قليل من الكتابات الإيديولوجية في إطار تبرير عقلاني لمعتقد أو مذهب، ما تبدي في أحيان أخرى إيجابيا في نظر المتلقي وسلبيًا في نظر الكاتب مما استدعى التفكير في المنتج النصي حتى يستجيب لتطلعات القارئ وقد كان طبيعيا أن نلاحظ هذه الاستجابة حالات تقابل ظل هو الآخر إيديولوجيا بالمعنى الواسع للإيديولوجية باعتبارها حيازا إلى فكر عقدي دون غيره، فتمظهرت مجموعة من النصوص في إطار التقابل بوصفها متماثلة صنفيا منها نصوص السنائي ومحمد هرنات وغيرهما. أما على مستوى التجاوز فقد تم التفكير في أشكال كتابية قصصية مناهضة للنص المنتج، ووظيفة المناهضة قد اضطلع بها حتى كتاب هذه النصوص لذلك ظهرت تجارب كتابية اللغت إليها المنجز النقدي المغربي

واقترب من اليات اشتغالها، منها تجارب احمد بوزفور والامين الخمليشي وعبد الجبار السحيمي وادريس الخوري ومحمد زفزاف ورهيفة الطبيعة وعبد الحميد الفريايوي...الخ مع تفاوت في طبينة هذه المناهضة والوعي بها عند كل كاتب دون غيره.

وقد تظهت المناهضة ايضا بوصفها شكلا تجاوزيا إن على مستوى المحاور: المتون الحكائية او على مستوى الإشكال: الباني الحكائية لذلك سيجد المتلقي ان نصوصا قصصية بالمغرب قد استندت على افضية غير مألوفة كما هو الحال عند محمد زفزاف في " العرية" ومحمد شكري في " مجنون الورد" واحمد بوزفور في " الغابر الظاهر" واحمد زيادي في " خرائط بلا بحر"...الخ، وهي التجارب التي ستليها تجارب اخرى تسائل المتن الحكائي وتتخذ من الكتابة موضوعا لها كما هو الحال مع ادريس الخوري في " يوسف في بطن أمه " واحمد بوزفور في " صياد النعام"...الخ

إن هذه التجارب المتنوعة قد أعقبتها تجارب أخرى سعت الى ان تخلق لنفسها تميزا ان على مستوى الذات الساردة او على مستوى المتون ومن هذه التجارب كتابات كثير من الأسماء الموائية زمنيا للاسماء السابقة مثل المهدي الودغيري وريبعة ربحان وعبد النبي دشين و عبد القادر الطاهري ويوزيان مومني وحسن بنمونة وحسن كاوز ومحمد جنوبي وزهرة زيراوي... وهي الاسماء التي اتخذت من المنجر النصي السابق إرثا تمت قراءته ومساءلته ومحاورته ومقابلته والسعي إلى الإضافة اليه دونما رغبة تجاوزية ادعائية لذلك أنتجت مجموعة من النصوص التي ارتكزت على مساءلة التراث السردى القديم ووظفت غير قليل من التحوارات كما مع عبد القادر الطاهري في " البرتقالة الوحيدة للموتى" وساءلت الذات كما في نصوص ربيعة ربحان" مشارف التيه " وظلال وخلصان وزهرة زيراوي في " الذي كان" أو اشتغلت على المحكي العربي وعلى اللفة كما هو بالنسبة الى عبد النبي دشين في " رائحة الورس " او حاولت ان تخلق امتدادا للتجارب السابقة لا سيما تجربة زفزاف وشكري كما هو الحال عند الحسن بنمونة في " الحنكليس " مع التنبيه إلى ان هذا الامتداد لا يعني اي شكل من اشكال التقليد بقدر ما يعني الاستمرار في منتج عقدي يبدو اصحابه اكثر اقتناعا بأنه اصلح للتعبير على المجتمع المغربي.

ويمكن لاسماء قصصية موائية مثل: عبد المجيد الهواس ومحمد امنصور وانيس البرافعي ولطيفة لبصير ومحمد اشويكة ومصطفى لكليتي وخالد القلعي وعبد القهار الحجاري ونور الدين وحيد و مصطفى لفتيري ومحمد الشايب ومحمد تنفو وفاطمة بوزيان وعز الدين الماعزي وعبد المجيد هكير وشكيب عبد الحميد وعبد العالي بركات ورجاء الطالبي وعبد العزيز الراشدي وحسن البملاحي وعبد السلام المودني ومليكة مستظرف واحمد لطف الله وابراهيم الحجري ومليكة نجيب...الخ ان تجعل النقد ينتبه الى مجموعة من خصوصيات الكتابة الجديدة ان على مستوى تجريب اشكال كتابية او

على مستوى مساءلة النص القصصي مما انتج تجارب ومؤسسات تهتم بالقصة يمكن للكوليزيوم ومجموعة البحث في القصة القصيرة ولنادي القصة ان تكون اشكالا تمثيلية لها.

إن غاية هذا الكتاب لا تدعي اكثر من مظهرين احتفائيين اثنين:
اولهما الاحتفال بالقصة المغربية في يومها الوطني.

ثانيهما: الاحتفاء بالقصة نقديا باعتبار التفات النقد المغربي لها اذ كثيرا ما نظرت الى هذا النقد بأنه غير مواكب لها، وهنا لا بد من التنويه بمجموعة من التجارب الأكاديمية المغربية التي احتفت بالقصة قراءة ونقدا ونشرا.

وختاماً، فإن ما يوحد بين دراسات هذا الكتاب هو عشقها لهذا المتن القصصي وكتابته ولكل الأشكال الاحتفالية به...

وخالص الشكر لكل من ساهم في هذا الكتاب وفي تحقيق جزء من احلامنا القصصية المشتركة والنبيلة، وكل عام والقصة المغربية والقصاصون المغاربة بألف خير.

د/ جمال بوطيب

اشتباكات الكتاتبة في نصوص الأمين الخمليشي

د. حسن المودن

" نحن ضحايا، ذباب واقع في نسيج عنكبوت ترصدنا بشماتة وسخرية من زاويتها المعتمة. وما هذه العنكبوت إلا القصة نفسها. وحدها الموجودة حقاً: العنكبوت - القصة " (اشتباكات، ص 48).

الأمين الخمليشي كاتب مقلّ، بدأ النشر منذ أواخر العقد السادس من القرن الماضي، ولم تصدر بعض نصوصه في شكل كتاب إلا سنة 1990 تحت عنوان: اشتباكات. ومع ذلك، فإن نصوصه تعتبر من الأعمال الأساس في حركة التجريب التي يعرفها الأدب السردى المكتوب باللغة العربية. وهي نصوص لم تزل بعد ما تستحق من العناية، لأسباب تتعلق بالسياق الأدبي والثقافي الذي ظهرت فيه، كما تتعلق بطبيعة نصوصه نفسها.

تنطلق قراءتنا من الاشتباكات (وهي تضم نصوصاً نشرت بين أواخر الستينات وأواسط الثمانينات من القرن الماضي) ومن نص نشره الكاتب سنة 1995 بمجلة آفاق، وهو عبارة عن مقاطع من كتاب لم ينشر بعد حسب علمي: حول بعض البدع المنتشرة في مجتمعنا.

وإذا استحضرنّا اشتباكات هذه المقاطع من كتاب البدع، ووضعناها في سياقها الأدبي والثقافي والتاريخي، جاز لنا أن نقول إن الأمين الخمليشي يعني شكلاً قصصياً جديداً يضاد القصة التقليدية، وينتمي إلى تيار أدبي يقوم، بهذا الشكل أو ذاك، بوضع حدٍّ للمفاهيم التقليدية للقصة.

وبهذا، فالكاتب ينتمي إلى هؤلاء الكتّاب الذين يشتغلون تبعاً لمبدأ أساس: البحث المتجدد باستمرار عن أشكال جديدة، فبعد التحولات العنيفة والانتكاسات المتتالية التي يعرفها العالم العربي، من حرب 1967 إلى حرب الخليج، لم تعد الأشكال التقليدية بذات القوة التي كانت لها في المراحل السابقة، خاصة بعد تراجع أدب الالتزام واكتشاف تجارب جديدة في الأدب العالمي.

مع نصوص هؤلاء الكتّاب، لم تعد القصة مجرد قالب جاهز يحمل حكاية ما، ذلك لأن مبدأ القصة نفسه قد صار موضوع المناقشة وإعادة النظر، وأصبح الطموح هو كتابة قصة لا يمكن أن تكون، ولا يمكن أن نحكي، كان الأمر يتعلق بخلق تخييل لا يمكن إنجازه وإعادة إنتاجه.

ويعني هذا أنه مع هذه النصوص الجديدة، صار فن القصة أكثر صعوبة واستحالة، وأضحت علامات التحول العميق تظهر من خلال أشكال جديدة معها تعاد مسألة البنية التقليدية لهذا الفن الأدبي. ويهمننا أن نبرز بعض هذه العلامات من خلال بعض نصوص الأمين الخمليشي.

القصة- العنكبوت

مع الأمين الخمليشي، تكون القصة نفسها موضع سؤال، ففي قصة: اشتباكات . وهي إحدى قصص المجموعة التي تحمل العنوان نفسه . نجد هذا السؤال مطروحا: " ولكن ما هي القصة؟"¹. ومن خلال صفحتين متتابعتين، نجد الكاتب (المفترض) يتحدث عن إمكانيات أخرى للحكي غير التي ألفها القراء، فهو - أي الحكي - لا يخضع لمبدأ الواقع بالضرورة، كما أنه ليس مجرد نقل واستنساخ، فبإمكانه أن يلخص ويحذف ويشوّه، وخيرون الذي يتحدث عنه قصص الخمليشي " لا وجود له أصلا" (ص48)، وهو الشخصية المحورية في أغلب نصوص الكاتب، ويبدو وكأنه الشخصية التي تستحوذ عليه لا العكس. وبعبارة أخرى، ليست القصة مجرد أداة يتحكم فيها الإنسان لينقل فيها واقعه أو واقع غيره، بل إننا . يقول الكاتب . " نحن ضحايا، ذباب واقع في نسيج عنكبوت ترصدنا بشماتة وسخرية من زاويتها الممتدة. وما هذه العنكبوت إلا القصة نفسها. وحدها الموجودة حقا: العنكبوت. القصة"².

لم تعد القصة ضحية الكاتب، بل صار الكاتب من ضحايا القصة. فبعد أن كان الكاتب التقليدي يعتقد أنه يمتلك القصة، ويستطيع أن يفعل بها ما يشاء وأن يقول من خلالها ما يريد، يأتي الآن الكاتب الجديد وقد فطن إلى أن القصة هي التي تمتلك الكاتب، ذلك لأنها عندما تدخله إلى نسيجها العنكبوتي فهي تجعله يقول ويفعل ما تشاء هي لا ما يريد هو.

القصة- المتاهة

كانت القصة التقليدية تتكون من أجزاء منتظمة متتابعة، وتقدم حكاية منسجمة. وأضحت القصة الجديدة ضد هذا التقليد، تتقدم كأنها من دون انسجام، وتؤسس شكلا سرديا يقوم على المتاهة بالأساس.

هكذا نجد القصة الواحدة تتكون من حكايات عديدة، تتجاوز وتتداخل وتتقاطع وتتصادم. وعلى سبيل التمثيل، ففي قصة الحلزون والساحة نجد حكايات متشابكة، بعضها

1. الأمين الخمليشي: اشتباكات، قصص، منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1990

2. نفسه، ص 48.

ينتمي إلى الحلم (حكاية الحلزون)، وبعضها ينتمي إلى واقع خيرون الطفولي، وبعضها ينتمي إلى واقع عائلي اجتماعي (الأب، الفقيه)، وبعضها ينتمي إلى عالم الإنسان، وبعضها الآخر إلى عالم الحيوان (الحلزون، الأرنب).

وقد نجد حكايات اعتراضية تتخلل الحكاية المحورية، كما في قصة اشتباكات حيث نجد حكاية مولاي احمد العبد تتخلل حكاية خيرون وأخيه والأزعر.

نجد في قصص الأملين كلمات وأسماء أعلام غريبة ومتشابكة (خيرون، حمجيق، بورشمان...)، ويتشابك الماضي والحاضر والمستقبل (قصة، الفيل)، وتتعدد الضمائر (قصة: اشتباكات، النص المقتطف من كتاب البدع)، وتتكاثر موضوعات النص، تتقاطع وتتصادم وتتطور، ويبدو الأمر كأننا أمام مجرى ١ ينقطع، وأمام فيض عفوي مسترسل إلى ما لانهاية من الأشياء والأوصاف والوقائع والذكريات والأحاسيس والمونولوجات، كان الأمر يتعلق بسارد قادر على خلق فوضى هي نفسها ثراء النص. هكذا نقرأ في مقطع من كتاب البدع:

ما عجبني إلا من واحد يجرؤ على الخروج مع واحدة ظانا أنها له وحده، ألم يقرأ التاريخ؟ ألم يتعض بالقصص؟ أقطع الطريق نحو الضفة الأخرى، رائحة البيوش. بار مسيو فولتا. قطعتك يا مسيو فولتا تشم من بعيد. الحلزون المسلوق بالعطرية، من ينكر فوائده للخارجين من دهاليز الإدارة في هذه الساعة والداخلين إلى دهاليز ٢ تتطلب ٣ مجهود نصف جسمك الأعلى بل مجهود ٤ الأسفل، هذا إذا كانوا من. ميشو حانوت. ميشو الصغير ويوخا. لنا عودة إليك يا بوخا، قمر الشريف. شتام بار، حانة البرامكة. جريدة العلم. محطة. أجواخ فاس. محطة الطاكسيات رقية. مازال الوقت. لن تهرب. وحتى إذا ما هريت، فبإمكان رضوان أن يدبر على رقيات أخريات. قبل ذلك اشحن البطارية وتزود عن مقربة. هالك، شوف هذه كيف تتهادى مثل عروسة بحر حمقاء، تخيلها، لا أقول بأشهرها يا أخ ولكن فقط تخيلها وهي تخلق عنها هذه الجلابة. ثم ما تحت الجلابة: هذه الوريقات المزوقة الملتفة حولها برقة وإتقان ورقة ورقة حتى إذا ما استوت أمام المرأة خوخة ناضجة عارية أو شبه عارية وأخذت تتحسس بحنن ثم بشغف ثم بشبق هذه الثمار التي لا تكاد تصدق أنها لها هي صاحبة البستان برزت لها فجأة في خلضية المرأة فتشوق مذعورة مستديرة باحثة عن أي شيء تستر به ثروتها قبل أن تستعيد رباطة جأشها وتدعوك إلى إغماض عينيك لحظة حتى تستكمل طقوسها وضدند تعال وهالك ما عندي وهات ما عندك يا مراهقا زلّ قلمه....³

يجد القارئ نفسه، منذ البداية، داخل فكر السارد، وداخل المجرى اللامنتقطع لفكره، **وهو** مجرى يتزامن فيه الحدث والتعبير الداخلي، ويتراكب الكلام والفعل، ويتداخل العالم الخارجي والعالم الداخلي، وتأتي الأشياء الخارجية والذكريات القريبة والبعيدة والموضوعات المتقاربة والمتباعدة **في** نظام اعتباطي هو الذي يؤسس حركة الكتابة نفسها، فلم يعد الأمر يتعلق بخيط حكاية **في** بداية ونهاية، بل إن خيط الحكاية هو حركة الكتابة هاته.

وفي هذا المجرى اللامنتقطع، تكون الجملة السردية غالباً مركبة طويلة، كما في هذا النموذج:

"وعندئذ داهمه هدير البحر والاحتة النفاذة، ورغم أنه كان من الصعب في هذه الساحة المتأخرة من هذه الليلة الشتوية في هذه الزنقة المشبوهة من هذه المدينة غير المنورة التمييز بين لون البحر والسماء واستحالة رسم الحدود بينهما لتداخلهما وتمازجهما وامتداد بعضهما داخل بعض تداخل وتمازج وامتداد ما يحصل بين أطراف الشركاء في المخادع المتلاصقة أعلاه، **فكان** كان البحر بمويله ونفاذ والحتة قريباً إلى درجة أنك لو بذلت قليلاً من الجهد ومددت يدك من خلال قضبان هذه الثغرة للامست رغوة أمواجه." حول بعض البدع المنتشرة في مجتمعنا⁴.

وتلاحظ هيمنة الجمل الاستفهامية والتعجبية في نصوص الكاتب، مما يمكن النص من بنية انفعالية حميمية تزيد قوتها إذا أخذنا بعين الاعتبار أن النص بأكمله يبنى على أساس السؤال والتعجب والدهشة:

" هذا الوريث الغلي القح، سليل آل بنعبد الكريم ماذا يبغي...؟...، ألم يقرأ التاريخ؟ ألم يتعض بالقصص؟...، ماذا تريد بالضبط؟...، لكن ماذا أرى؟...، ماذا تفعل يا ولد؟..." (هذه بعض الأسئلة التي تتخلل مقاطع كتاب البدع).

لا تحكي القصة مغامرة، بل إنها تجعل من الكتابة مغامرة إذا ركبها القارئ كان التيه في دهاليزها نصيبه من القراءة، فلا فروق واضحة بين الوصف والسرد والمونولوج، ولا حواجز بين العوالم الخارجية والعوالم الداخلية، ولا وجود لخيط سردي منطقي ينير الطريق للقارئ...

وبهذا الشكل السرد المتاهي تستطيع القصة الجديدة أن تدفع القارئ إلى أبواب الوعي، إلى أقصى حدود الوعي، إلى ضد الوعي، وهذه عملية **عامة** لأنها تنجح **في** إعادة إحياء فعل القراءة.

اللغة العامية والمتكلم السوقي

أول ما يثير اشتباكات الأمين استعماله **للغة** العامية المغربية بشكل يجعلها مندمجة في اللغة العربية الفصحى، أي أنه يعمل على تفصيح العامية من دون أن يفقد المحكي طابع المحكي اليومي الشفوي، كما في هذا النموذج:

" طيلة الليل وهو يضرب. كلما زاوكت فيه هزز أسنانه وزاد. وما أنا أقدر على الوقوف والجلوس. فماذا فعلت لك. وهل هو ذنبي إذا كنت لا تستطيع عبور النهر والنلج يطيح وزوجتك حبلى تبول الدم من تحتها والبقرة والحمار جالعان والخماس لا يعرف الأرض جيداً. تقول أنني أخور عيون كلاب الجماعة بالمسمار الذي سمرته في رأس العكاز الذي أصرف به **لذلك** فأنا أقتلك وسأقتلك. ثم أخور إلا عينا واحدة هي عين كلب المقدم اليسرى. نعم هذه فعلتها وأنا مستعد لأخور عين المقدم نفسه إذا هاجمني. المقدم. أنت تمره. أو فقط رأيته، أما أنا فأعرفه جيداً. يحسب نفسه ربا مع أنه مجرد مقدم تابع للشيخ والجاري والقايد. مجرد كلب، يكرهني أكثر مما أكره كلبه. وهل كنت أتركه يعضني. عندئذ كنت تقول أيمضك كلب وأنت في طول عنق بن عوج وتضريني أكثر. ويقول رأس الحمار أخف من رأسك بينما أنا حافظ كالبرق. ويقول أنني أبسل على نساء الجماعة وخاصة امرأة ذلك الكلب الصغيرة والله والملائكة يشهدون. يقول أنني أخسر سمعته أمام الجماعة بأفعالي. فأني سمعة وإي أفعال. ولكنك تبرد جنونك في. فوالله وهذه الستين اشهدي لن أسامحك حتى تكون بين يديه⁵

وقد لا يتعلق الأمر بمحاولة إيجاد مكان للغة العامية داخل المحكي، بل يبدو كأن المحكي لن يؤدي وظيفته الجوهرية إلا إذا جعل من العامية إحدى لغاته الأساس، وجعل من المحكي الشفوي اليومي سبيله إلى بلوغ لهجة سردية حميمية تتغذى من اللغة اليومية العامية كما تتغذى من اللغة الأدبية الفصحى، وتتغذى من لغة الكتب كما تتغذى من لغة السوق، أو ما يصطلح عليه قديماً في كتب البلاغة باللغة السوقية.

وهكذا يبدو السارد سوقياً في كلامه، كأن الكاتب يتقصد أن يتمرد على السارد العالم المتعالم المتعالي، ويعيد الاعتبار لسارد يتكلم لغة سوقية، ويفجر إمكاناتها البلاغية. هو سارد يمارس الرقابة، ولا يظهر خطابه من البذاءة والفجور والسفه، بل هو يتكلم لغة عارية تقول بشكل ساخر مكشوف الوضع الإنساني لشخصياته، وتفضح تناقضها ونفاقها وضعفها، وتجعل أصواتها المتنوعة مسموعة، وتكشف النقاب عن عوالمها الداخلية والحميمية، وتستنتق رغباتها المكبوتة، وتقول ما يقال: تقول الكبت والحرمان والجنس والمرأة وعوالم الخمرة والدعارة، كما في هذا النموذج:

5. الخليلي. اشتباكات، ص7.

"... أو هي هذه الفراشة التي خرجت من حاولت الذهب فجأة، يا للثقة في النفس والقوام المشوق. متعالية متصرفة سابعة في ملكوتها.... متحدية الجن والإنس أن يحاولوا معها، مصتها. صحيح؟ يكفي إذن أن تغمض عينيك وهامي تحتك (مفروس فيها) متشبهة به تشبث الأعمى بمصاه مستزيدة متضرعة أن يخرقها ويفغل أحشاءها ويضرب النقبة حتى يخرج من الظهر. فاين قناع العفة والوقار يا مدام؟"⁶

وأحيانا يبدو السارد أو الشخصية أو السارد . الشخصية، كأنه يبحث عن مستحيلة، عن اللالفة واللاتواصل، لغة تستخدم اللغات كلها، وتخرق القواعد والمعايير واصطلاحات التواصل، كما في المقاطع المختطفة من كتاب البدع:

" كان خيرون يصفي بانتباه إلى ما يقولون، وعوض العامية، قرر أن يجيبهم بالفصيح وشرع في ذلك فعلا، غير أنه ما أن رأى استحسانهم للعملية، حتى قرر تبديلها فعلا، وهذه نماذج مما اختتم به أقواله: " يو ار سبيك انجليزك، بات يور نايم هندوش، دي يور غام، بارس جو كيورو. كييين بولي مي حانو، جولوماندوا، سي دي الفونصوا نادا. فلاحى 99 - ووهوم، زئي، البحث، تحليلها، ما عرفش، باحث زراعي. فلاح. تحسين المعيش، تقنيات جديدة لا يعرفها الباحث الزراعي، الأمن الغذائي، لكن ماذا عن الجزائر، بلد هام في الواقع، للأسف، مناطقها ليست في مناطقنا الزراعية، ترقبوها، إذن مستقبلا ودمتم مع تحياته ونسائه في رحاب مكة، أو نواكشوط، أو الخرطوم والجزائر وليبيا. خيرة حتى

وعودة إلى حمجيق

وفي جيب من جيويه النادرة، عثرنا (والبادئ اظلم)"⁷.

في اشتباكات الأمين كما في بعده، نلاحظ نزوعا إلى لغة عارية تنتهك القواعد والآداب العامة، وتتناول الموضوعات المسكوت عنها، وتتذكر عوالم الطفولة وتمارس الاعيب الأطفال وتفضع عوالم الكبار، بإخراج قصصي تتحول معه الشخصيات والرواة إلى أصوات متعددة متدفقة تريد أن تقول كل شيء دفعة واحدة.

مع نصوص الأمين، تم استبدال النص الخطي المتصل والمتجانس بنص مليء بالشروخ والانزعاجات والاشتباكات. ففي النص الواحد تتشابك قصص عديدة، وتعتمد الضمائر وتتقاطع، وتتداخل الأزمنة والفضاءات، ويتناوب الحلم والواقع والتاريخ والاستيهام والتهديدان، وتتشابك الأسماء والأصوات واللغات، بشكل يبيد معه النص الواحد جمعا إشكاليا من النصوص يقوم على التضعيف والتجاوز ولعبة المرايا، ويجعل من النص آلة توليدية تكف عن الإنتاج والتوليد، بحيث لم تعد الكتابة مجرد مرآة للواقع الخارجي،

6. الخليلي: حول بعض البدع آفاق. ص 15.

7. نفسه: ص 18.

بل الأصح أنها المولد اللانهائي للمرايا المتراكبة المحكومة بتعالقات واشتباكات تضع الكتابة في منطقة الالتباس **وسمى** الفهم.

في نصوص الأمين تعلق شديد بالجزليات والتفاصيل التي لا ينضب معينها، وبحث في أعماق أخرى للحياة، وتصوير لمواقف وشخصيات تبعث على الدوار، وكتابة للمدّ المتشابك للحياة المعيشة والشعور العميق بالوجود.

وهي بذلك تبدو نصوصا غير متمركزة حيث يشتغل كل شيء فوق عدة مستويات، ولم يعد هناك ما يهيئ للقارئ وجهة نظر واضحة ومنسجمة، فهو - أي القارئ - يوضع داخل فكر شخصية ميزته الجوهرية أنه متشابك، فهو فكر يخلط الماضي بالحاضر والمستقبل، ويستعمل كلمات غريبة، وقد يوقف الكلام لكي يبدأ مرة أخرى على إيقاع آخر وبلغة أخرى وحول موضوع مغاير، وقد يتحدث عن الشيء نفسه في أكثر من نص، كأنما النصوص كلها نسخ لأصل مفقود.

وإجمالاً، يمكن القول أنه مع نصوص الخمليشي بدأت الكتابة القصصية تستعيد حيويتها، فهي بلغتها المتدفقة المسترسلة، وقوتها الانفعالية، وثرثرتها البليغة، وسوقيتها العنيفة، وشكلها المنكبوتي المتاهي، واشتباكات التي تبدو مسترسلة إلى ما لانهاية، تدفع القارئ إلى إيقاظ أنشطة الأعماق وإعادة الحياة إلى المناطق السفلى، وتساعده على استنطاق ذاتيته الحية المغموعة والأشدّ واقعية.

إننا أمام كتابة جديدة تجعل الأمين ينتمي إلى هؤلاء الكتاب الذين خلّفوا نصوصاً جذّتها لا تنتهي، فلا يمكن أن ندرك قيمة نصوص هذا الكاتب إلا باستحضار أعمال أدبية تركت أثراً خاصاً في الأدب العالمية؛ أعمال جويس، بيكيت، فولكنر...

لقد ظهرت نصوص الأمين الخمليشي أكثر حيوية في الوقت ذاته الذي كانت تقوم فيه بوضع حدّ لمفهوم الكتابة التقليدي. فلم يعد الأمر متعلقاً بتمثل معقول للحياة المعيشة، ولا بسرد ناسخ للواقع الذاتي أو الموضوعي، لأن نصوص الأمين تجعل القارئ يلامس حقيقة الوجود التي لا يمكن النفاذ إليها.

مقاربة تحليلية لثلاث مجموعات قصصية (أشياء معتادة - افتحوا الأبواب - شيء من الوجل)

عبد الكريم الفزني

مقدمة:

سأحاول في هذه الورقة أن الامس بعض القضايا التي تطرحها هذه القصص الثلاث الحديثة التي يجمعها طابع الجدة في الساحة القصصية، كما أن كتابها ينتمون إلى جيل القصاصين المعاصرين الممثلين للكتابة القصصية المغربية، بيد أن هذه القراءة لم ولن تنحونحو واحدا في كل القصص، حيث سأنظر إلى كل قصة منها من جهة معينة، إذ سأقارب الدلالة في "أشياء معتادة" لعبد اللطيف الزكري، و"الإحتفاء بالذاكرة" لجبران أبو مروان الكرواني، و صورة المرأة في " شيء من الوجل " لمصطفى لفتيري.

1 - لعبة العنوان والبحث عن الدلالة في "أشياء معتادة" لعبد اللطيف الزكري

تتكون المجموعة القصصية "أشياء معتادة" لعبد اللطيف الزكري الصادرة عن {سلكي إخوان} بطبعة سنة 2001 من اثنين وسبعين صفحة من الحجم المتوسط بالإضافة إلى فهرس الموضوعات،

ثم هامش منشورات سلكي إخوان، وقد قسمها صاحبها إلى ثلاثة فصول عنوانها كما يلي: " في الطفولة" ويحتوي هذا الفصل على القصص التالية: 1- حلم اليقضان - منزل الأحلام - المهمل الصغير - السؤال - الشقيقان - أشجار في مهب رياح الزرقة - قلب يخفق بالغيوم - سيدة القوارب البحرية [٢]. أما الفصل الثاني فقد عنوانه ب " في الهواء الطلق " فيتكون من القصص التالية: 1- الجمجمة - حكاية بسيطة - غرقى يستجدون - موت منسي - قبو المدينة [٣]. أما الفصل الثالث المعنون ب " في الظل والضوء " فيتكون من 1- ظهيرة على حافة سماء سوداء - موت محقق - مومياء الحرية - كتاب المخلوقات العجيبة - الشمس المنكسرة - صدا الأحنان - قانون الفبطة [٤].

إن تنوع العناوين وكثرتها مع اختلاف دلالتها من شأنه أن يجعل الإمساك بالدلالة العامة للقصة التي يعبر عنها المتن بشكل ضمني أو صريح صعبة على المتلقي. فكيف أطررت العناوين المعنى؟ ثم كيف تجلت موضوعة الحلم والأمل من عناوين المجموعة القصصية؟ وما ملامح موضوعة الحزن والبؤس من عناوين القصص المجموعة نفسها؟ وما مؤشرات الموضوعتين السالفتين من خلال متن القصص المجموعة؟

أ- العنوان وتأطير المعنى

إن المتصفح لفهرس الموضوعات الذي ذيل به القاص مجموعته القصصية هاته يكاد يجزم على أنها تتمحور حول موضوعتين أساسيتين هما موضوعة الحزن واليأس وموضوعة الحلم والأمل، ولذلك سوف نتتبعهما انطلاقا من عناوين المجموعة وكذا من متنها على اعتبار أن العنوان له القدرة على الإيحاء إلى عوالم الرواية أو القصة 1. فكيف تجلت الدالتان من خلال العناوين والمث القصصي؟
بد موضوعة الحلم والأمل.

يمكن إجمال العناوين التي توحى بنيتها التركيبية والدلالية بالموضوعة المدروسة فيما يلي: - حلم البيقضان - منزل الأحلام - مومياء الحرية - قانون الغبطة.

فانطلاقا من هذه العناوين وتبعاً لقول رولان بارت " كل ما في الرواية له دلالة"، فإن العنوان ينطوي على معان يمكن إجمالها في تأطير المضمون العام للنص القصصي أو على الأقل الإشارة إليه، لأنه عتبة أساسية من عتبات النص القصصي. لكن رغم ذلك تبقى عدة أسئلة عالقة من قبيل كيف يكون حلم البيقضان وما طبيعته؟ وكيف هي مومياء الحرية؟ وإذا كانت الغبطة هي " أن يتمنى المرء مثل ما للمغبوط من النعمة من غير أن يتمنى زوالها منه "2 فهل يمكن الحديث عن قانون لها؟.

فحلم البيقضان ومنزل الأحلام تدلان على الحلم والأمل، لأن الحلم هو توحى آمال غير حاصلة وقت الحلم، بمعنى أن النفس ترغب في تحقيقها والوصول إليها، كما أن قصتي " مومياء الحرية" و " قانون الغبطة" تؤشران على دلالة الحياة السعيدة التي يكتنفها الفرح والحرية، وكل من المصطلحين يوحى بالأمل في بلوغ الأفضل. ونبين ذلك على المخطط التالي: العنوان ⇐ المعنى + البنية = دلالة الحلم والأمل. فما هي ملامح الموضوعة من خلال متن القصص المدروسة؟

بعد تتبع مضامين بعض القصص التي اخترناها من مجموعة أشياء معتادة لعبد اللطيف الزكري تبين لنا أنها تجسد موضوعة الحلم والأمل؛ وذلك عبر عدة طقوس هي:

- طقس الحلم بحالة أو وضعية أفضل وهو ما تجلى في قصة حلم البيقضان، حيث قال السارد "رأى نفسه ورده تفتح ونهرا يجري..يرتق الصمت بخيوط حريرية. وما عثم أن نهض، من الفراش مبتسما، وسيما بفضل الأحلام الوردية ا تجلج وجهه بفرحة غامرة "3 ونجد هذا الطقس أيضا في قصة " منزل الأحلام " جاء على لسان السارد " ابتسمت الأم حاولت أن تجيب بمدارة الحقيفة، لكنها فضلت أن تسأل بشأن الابتسامة...وكان ابنها علم بما ستقوله، إذ هادر إلى مخاطبتها: - تعلمين لقد وجدت الاسم المناسب. سأسمي منزلنا منزل الأحلام " 4.

إن رغبة الطفل الجامحة في بلوغ تسمية ترضيه وتعلي من مقامه أمام أقرانه فهو في حد ذاته أمل وحلم بتحقيق الأفضل الذي توصل إليه بتسمية منزله بمنزل الأحلام.

+ طقس الفرح والسرور الذي يتهين من النماذج التالية؛ ففي قصة قاذون الغبطة يقول السارد " تغمرك غبطة هارمة... تسائل نفسك - من أين لي بكل هذه المباحج العارمة؟... أتفتلت من صرامة الأسئلة لتميش فركك بامتلاء؟ بعد هنيئة يستقر رأيك على أن ينبوع الفرح ينبجس من العقل والقلب في الصهار نادر يخفق وجيبه كالأنساغ بالنسبة إلى الشجرة " 5.

ويمكن توضيح ما سلف في المخطط التالي،

المتن ⇐ طقس الحلم بحالة أو وضعية + طقس الفرح والسرور = دلالة الحلم والأمل

ج. موضوعات الحزن والبؤس.

يتضح من فهرس المجموعة القصصية قيد الدراسة أن بعض العناوين تنطوي على دلالة الحزن والبؤس بما تشير إليه من تعاسة وانطواء للنفس الموصوفة بهما، وهي: { - قلب يخفق بالغيوم - غرقى يستجدون - موت منسي - ظهيرة على حافة سماء سوداء - موت محقق - الشمس المنكسرة - صدا الأحزان }

فكل هذه العناوين تشير إما إلى الموت أو السواد أو الانكسار، وهي الفاظ تنتمي إلى الحقل الدلالي الحزن والبؤس والضيق، بيد أن هذه العناوين رغم إشارتها المباشرة إلى الدلالات المشار إليها، فإنها تخفي في بواطنها أسئلة شتى ترتبط بكل عنوان على حدة، ومنها: كيف يخفق قلب بالغيوم؟ حيث ينطوي على استعارة بيانية لا نتعرف دلالتها الحقيقية وتؤولها الصحيح إلا بالعودة إلى ما يسمى في الدراسات الأسلوبية بالتأويل المحلي من خلال قراءة النص، إذ يمكن أن توحى بدلالة الحزن والألم إذا ما ارتبطت بنفس متازمة، ويمكن كذلك أن تنفتح على دلالة الفرح والحلم والأمل إذا اعتبرنا دلالة الغيوم الإيجابية. ثم كيف يمكن أن يكون الموت منسيا؟ خاصة وأن كلمة الموت جاء ذكره دالة بنفسها على عدم التعريف بذلك الموت حتى أصبح منسيا. وهذا ينطبق على باقي عناوين المجموعة القصصية التي تطرح تساؤلات. ونوضح دلالة العنوان على الشكل التالي: العنوان ⇐ المعنى المؤول + البنية الدلالية = دلالة الحزن والبؤس

وعند التأمل في متن القصص المدرسة وفحص مضامينها يتضح حضور تيمة الحزن بجلال وذلك عبر عدة طقوس نذكرها كما يلي،

- طقس الموت: ويتجلى في قول السارد في قصة موت منسي: " وفي موكب يتقدمه مقدم الحي وشيخه... فهمت من الموكب... من الضجة المواكبة له.. أن شيئا خطيرا قد حدث.. ولم يكن في حاجة إلى السؤال... لأنني ما إن اقتربت من براكعة شريف..

حتى أفعمتني رائحة ننتة تملأ المكان. رائحة انتشرت في الهواء بتفسخ جثة شريف بولطان... كان وحيدا في حياته... أما في موته... فقد تجمعت جوفة كبيرة من الناس".
ونجد هذا الطقس أيضا مبتوتا في قصة موت محقق حيث الموت والفقد الذي يؤطر الحزن والبؤس. قال السارد: "أذهب لترى عمك أحمد، هذه آخر مرة ستراه في هذه الدنيا. قال أبي، ماذا تعني؟ قلت عمك مات... عمي أحمد. متى؟ اليوم في نهاية الفجر" 6.

- طقس الفراق وخيبة الأمل: لأمسنا هذا الطقس بجلاء في قصتي "قلب يخفق بالغيوم" و"أشجار في مهب رياح الزرقعة" ففي القصة الأولى يقول السارد: "أرى في حيونهم خيبة الغريق الذي ضاع إلى الأبد. كانوا يحملون ملاءات رمادية منكشة بالخطوط الزرقاء. وبعض الحاجيات الصغيرة لترميم جوع السفر، وملابس خلقة مترهلة..." 7 أما في القصة الثانية فيتجلى في قول الروي "بيد أن الإعلان الصريح ليوم المغادرة قد أقلقني، فاضطرب حالي، وصرت أكتنم على حزني لا يخفى على أحد وإن خفي عنهم سببه. وأشد ما أدهشني، هو فرح إخوتي بالمغادرة يوم الأربعاء، ولم يبق لهذا الأربعاء إلا خمسة أيام" 7.

- طقس التشرذم والضياع، ونلاحظ هذا الطقس بوضوح من خلال قصة ظاهرة على حافة سماء سوداء، حيث تأثر السارد لموقف السائح وزوجته من المرأة المشردة التي تنام على قارعة الطريق. قال: "لم يتيسر لي في البدء أن أرى، بالكامل، حال المرأة النالمة، غير أن الضحكات المتتابة، التي انفمر فيها السائحان أيقضت قوى شعوري وحواسي. شدني إحساس عميق بأن أكادير في انتظار زلزال جديد" 8. ويمكن توضيح النتائج المتوصل إليها على المخطط التالي:

المتن ⇐ طقس الموت + طقس الفراق و خيبة الأمل + طقس الضياع والتشرذم =
دلالة الحلم والأمل
عودة على بدء:

بناء على ما سلف يتضح أن للمنوان دور فعال في تشكيل المعنى وتطويره وتوجيهه، غير أن ما يميز العنوان في المجموعة القصصية هو أنه يتستر تحت لعبة المكر الدلالي الذي يجعل القارئ حائرا في تحديد المعنى الحقيقي إلا بعد التعرف على مضامين القصص، وهي استراتيجية جديدة للاستحواذ على لب القارئ وقدراته العقلية التي تجعله مدعنا ومقبلا على قراءة العمل الإبداعي. هذا إلى جانب معاني ودلالات المتن، وهكذا ساعدنا العنوان في بلوغ دالتين محقتين في المتن، اعتبرناهما أساسيتين في المجموعة القصصية المدروسة "أشياء معتادة" وبهما تبلورت موضوعات الحلم والأمل والحزن.

2- افتحوا الأبواب - الاحتفاء بالذات والذاكرة

تتكون المجموعة القصصية "افتحوا الأبواب" لجبران أبو مروان الكرناوي التي هي من منشورات قافلة همزة وصل بقلمه السراغنة سنة 2004 من سبعين صفحة موزعة على سبعة عشر قصة بالتساوت بحسب طول أو قصر قصص المجموعة، وهي على التوالي: {مجرد صورة} - صفحة اثنين - جبان كحول أبان - فرفر يدق الجرس - الله يستر - صيحة ديك أحب الحياة - افتحوا الأبواب - متاهات في المعنى - نيني يا مومو - بيضة الثعبان - لعنة صندوق - الضم المسدود يأكله الدود - ناهضة على المائدة - أكلتنا العقاريت - حكاية جمعة - أحلام صغيرة - من وحي الهامش - {9}، وقد اختار صورة لغلافها من إعداد الفنان مصطفى العرش، وتتكون هذه الصورة من جدارين قائمين بينهما ممر ذو لون أسود يوحي بامتداد الزقاق وطوله، وبين الجدارين الشامخين جدار قصير يوجد به ممر ضيق على شكل قوس، أما أعلاه فعبارة عن درج يصعد منها شخص يحمل حقيبتين في اتجاه الجدار الأيسر ذي اللون البني المنفتح على اللون الأبيض المفلق أمامه، تاركا خلفه الجدار الأيمن ذي اللون البني المغلق، إن الألوان المؤقتة لفضاء صفحة الغلاف المتنوعة بين الأسود والبني المغلق والمنفتح، وكذا الباب والزقاق الضيقان هي مؤشرات دالة على القتامة والتأزم والضيق التي قد تعيشها وتعيشها ذات شخصيات المؤلف في ذاكرتها. فكيف احتفى المؤلف بالذات والذاكرة في مجموعته القصصية قيد الدراسة؟

1 - الرؤية المصاحبة وتقاطعات الذات والذاكرة.

نعلم أن الرؤية السردية المؤطرة للقصص التي تحضرفيها الذات المتكلمة بشكل لافت للنظر هي الرؤية المصاحبة (الرؤية مع). بمعنى أن السارد شخص من شخصيات القصة يشارك في أحداثها، حيث يعرف عن الشخصيات ما تعرفه عنه، وهذه السمة هي الميزة لأغلب قصص جبران أبو مروان الكرناوي، وهو ما جعل الاحتفاء بها واقعا مفر منه، كما أن الذاكرة تحضر في عدد غير قليل من قصص المجموعة، حيث تبدو وكأنها هي الشيطان الذي يلهم الكتابة للقصص، إذ يظهر ضمير الأنا المتكلم وهو يتحدث عن ذاكرته أو عن أحداث مرتبطة بمرحلة الطفولة أو ماضيه، لذلك فإننا سوف نبين هذا التقاطع بين الذات والذاكرة في قصص جبران أبو مروان الكرناوي. فكيف تجسدت الذات في قضايا الحياة اليومية؟ وكيف يعتبر الاحتفاء بالذاكرة احتفاء بالطفولة؟

2 - الذات وقضايا الحياة اليومية.

تحضر الذات (ضمير المتكلم) وكأنها مفتاح الحديث كما أنها تلطردقائق الحياة اليومية المرتبطة بالذات في علاقتها بالآخر (الزوجة) كما هو الحال في قصة (متاهات في المعنى) قال السارد: " أحسست رقابة الأشياء بداخلي. هدت من جديد لأبحث. أدت بصري

حينما التقطت أدناي خريز مياه دافئة. زوجتي الآن في الدوش تأخذ لها حماما ساخنا. لم أكلمها. لست أدري عما كانت تبحث؟ فيما لم أكف من البحث بدوري "10"، ويضيف أيضا " معي من الوقت نصف ساعة. البارفريب. نزلت. حيائي الحارس في حجرة. دخلت. المكان هادئ. موسيقى الجاز تساعد على التركيز... وأنا أفصح غادرت المكان. زوجتي سرحت شعرها. جملمت. ركبنا. وصلنا. أكلنا وشربنا. خرجنا بعد أن تمرحطنا. الكلاكسون. الضوء الباهت الأحمر. أغلقت النافذة إنبري الضوء"11، فالذات في المقطعين أعلاه حاضرة باعتبارها تحتل قطب رحى العملية التحويرية في الخطاب المنبني عن الحوارالضمني الدائري بين الذات (الزوج) وزوجته وبين الزوجة وصاحبة محل الحلاقة، وكذا بين الذات (الزوج) والناذل في البار. ومثل هذا النوع من الحضور للذات في حوارها مع شخصيات أخرى نجده في قصة (نيني يا مومي)، حيث جاء على لسان السارد "أحت علي أشيائي فجعلتني أذكر جاري المهدي، فرحت، كنت كمن بخطاياها بشر بدخول الجنة... كنت كلما ضاقت بي الأحوال أهرع إلى جاري المهدي أفتديه. بقاياها طمرت ويسرعة برق وجدت نفسي عند بابه. انفتح الباب قبل أن الأمس مذاقه الصدى طالعني وجه صديقي؛ كأننا على موعد هكذا طرق صوته المبحوح أذاني أضاف- كنت في طريقي إليك. أنت تعرف حظ الموقف..."12، غير أن حضور الذات قد نلامسه من خلال حكي السارد (الذات) عن نفسه، ومواقف الآخرين منه، وهذا النوع من الحضور يبدو جليا في قصة (بيضة الثعبان)، حيث يتحدث الصبي عن مفامراته في الوصول إلى البيض والثعبان الذي لسهه وموقف جده من هذا الحادث. جاء على لسان السارد (الذات): "عاودت السير باتجاه مصدر البيض. لم أهتم بما فعله غيري. أيقنت من وصولي الأول. نظرت يمنة ويسرة قفزت الدجاجة من مكانها. أرسلت يدي أجلب بيضا. داهمتني لسة اهتز لها كياني. صحت بأعلى قواي. تحلق الجميع من حولي. سمعت جدي يقول معاتبا: - ألم أقل لك رد بالك. أحملوه إلى "الطالب" يعزم عليه أو يجرح معصية. ربما هي أفعى أو ثعبان صياد يصطاد البيض. تضاعف هلعني. أحسست يدا تمتد إلى ذراعي. عصمتها، أوثقت رباطها. رأيت عصي جدي تسبقه في اتجاه المصدر. قفز الثعبان ونط سريعا. لحقه جدي فتبعة المتحلقون. كان يصيح ويردد من خلفه الآخرون: - اقتلوا الثعبان. لقد أكلنا الثعبان. أوقفوا الثعبان فقد أكلنا الثعبان"13.

يتبن إذن كيف أن جبران أبو مروان الكرناوي احتفى بالذات، لكونه جعلها تسبح في فضاء أوسع في قصصه، معتمدا الرؤية السردية المصاحبة كتقنية سردية وفنية تجلي الذات وتظهرها.

3. الاحتفاء بالذاكرة احتفاء بالطفولة.

إن المتتبع لقصص "افتحوا الأبواب لجبران أبو مروان الكرناوي يفاجأ بحضور الذاكرة، وخاصة في مطالع قصصه، وذلك برجوعه إلى الطفولة والحكي عن لقطات منها، أو أحداث مثيرة ترتبط بالذات فيها، وكان الكاتب يمهّد لكتابة سيرة ذاتية أو يحيل عليها، فالسارد في أغلب قصصه شخص من شخصيات القصة، بل هو بطلها وحامل مشعل السرد عن الذات أو علاقتها بذوات أخرى وهو ما جعلنا نؤكد على أن الكاتب يؤسس للكتابة عن الذات. " قد أشار إلى الذاكرة الممهدة للحديث عن الذات في قصة "أكلتنا العفريت" وهو يتحدث عن الذاكرة ومخلفاتها في مخيلته. قال: "انغمس في عمق ذاكرته، جرد تواريخ وأحداثا عابرة لآل كل شيء واشتبه عصاره أزمته غابرة، مضمض فمه فأحس انزياحات الأشياء بداخله. تجرع خياله صورا شبحية وافتشى بسحر العفريت الطفولي. تحسس ركضا مجازيا وصار يחדش أشياء القديمة "14، وقال أيضا في السياق نفسه في قصة "من وحي الهامش": "لست أدري كيف تعلق بالذاكرة أشياء كثيرة ولكن ما هو معتاد هو أن أشياء الهامش كثيرا ما تكون مفيدة، حينما نعمن النظر في أشياءنا البسيطة يلتقي كل واحد منا نفسه وقد نحى أشياء كثيرة على الهامش"15، ومن مظاهر حضور الذات قول السارد في قصة "صفحة": "كان يوما غير عادي حيث كانت تتجدد له كل المدينة وتدير كل أحداثه في لفظ وجنون. إنه يوم الإثنين. هذا اليوم الموعود الذي ألفت انتظاره بشوق، ومنذ أن كنت صبيا. كنا كلما لفظتنا حجرات الدرس نهرج إلى الشارع فلا نجد ساعتها، بديلا عن الإثنين. هنالك "16.

إن إشارة السارد إلى صباه جاءت بشكل مقصود ومباشر، هو احتفاء بالذاكرة. ذاكرة الصبا ومغامراته، وهذا نسجله في المقطع الموالي من نفس القصة. يقول: "كنا قد هياتنا الأبواق المتراجع صداها بداخل الحجرات وأغرقتنا بزيارة السوق الأسبوعي. كنا ننسل داخل جنباته ونسعد باختطاف موزة أوبرتقالة تطفئ ضمانا للأشياء. حتى إذا انتهى بنا المطاف سرنا إلى الحلقة. سمعنا شيخها" كرتال" في خشوع ورهبة"17. وبعد الفضاء الطفولي والأمومة دافعين أساسيين للحديث عن الذاكرة واستحضارها دقاتها، والاحتفاء بها، إذ نجد الأولى في المقطع التالي من قصة "صبيحة ديك أحب الحياة". يقول السارد: "نفس الفضاء لا يزال يحتويني ويميد بناء أشلاء ذاكرتي الطفولية. كان كل ما في الكون يبعث في النفس حب الحياة. آنذاك تذكرت الماضي انهال كمطرقة. تأوّهت كلا وركبت فضاء القلم والخيال. بقيت حائرا. أحيانا تشعر بالحيرة بالراحة. مزيج من الأحاسيس ينتابك في لحظة واحدة نسأل ذاتك وتجمل منها محاورا لعينها "18. وقال أيضا في قصة "جبان كور إبان"، "هكذا أعادت مخيلتي

بناء الحكاية القديمة. استشعرت الخجل وأنا أعاود النظر إليها وقد التحيت وارتسمت سذاجتي وثنايا شاربتي المكتض بضولتي. اندهشت وأنا أصيد النظر في ذاتي. حينما قفزت إلى ذاكرتي صورتي وأصدقاء الطفولة ونحن نريد بنغم ملالكي جبان كول أبان " 19. أما الثانية فتتجسد في قصة " لعنة الصندوق ". حيث قال السارد: " هناك كان يقيم، حيث اختارت له أن يكون صاحبته الراحلة جدتي، وهناك كانت لتجتمع ذكرياتي كل مساء ولكنني سمعت به. كان والدي كلما زارني يتذكرها ثم يسترسل في الحديث، يستجمع ذاكرته الميتة، المكينة بداخله، ثم يقول: - هذا كل ما تركته لك. احتفظ به. ضع له مكانا بقلبك. ضعه موضع أحلامك. كانت كلماته تنساب فتقضم ذاكرتي الطرية. أجسست وكانني أمام احتدى وصايا لقمان الحكيم " 20.

بناء على ما سلف يتبين أن القاص جعل من الذاكرة والطفولة نبراسا اهتدى به على طول مجموعته القصصية، معتمدا في تشكيل ذلك على السرد المتسلسل والرؤية المصاحبة التي جعلت من السارد عنصرا مشاركا وفعالا في الأحداث، هذا فضلا عن كونه يلجأ، في أغلب القصص، للحكي عن ذاته بالرجوع إلى لحظات من حياته خاصة الطفولية، وكذا رجوعه إلى ذاكرته والنهل منها.

3- صورة المرأة في " شيء من الوجل " لمصطفى لغتيري

يعد مصطفى لغتيري من القصاصين المغاربة الشباب الذين ظهرُوا في الساحة القصصية في السنوات الأخيرة، إذ طلع علينا بمجموعته القصصية " شيء من الوجل " سنة 2004 التي صدرت عن مطبعة القرويين. وتتكون هذه المجموعة من ستة عشر قصة متفاوتة من حيث الطول والقصر، غير أن ما يجمعها هو كونها تنطوي تحت لواء مجموعة واحدة يؤطرها عنوان واحد. كما أن بعضها يشترك مع البعض - كلاً أو جزءاً - في صورة من الصور كصورة المرأة مثلاً. فكيف تجسدت صورة المرأة في المجموعة القصصية قيد الدرس؟

1- الموضوعات التنوع والتعدد

ما يسم قصص مصطفى لغتيري هو كونها تتميز بتنوع موضوعاتها، وذلك راجع إلى تعدد قصصها، إذ يمكن الحديث ¹ بمجموعته عن القصص التالية: { الحلم - الفارس - الإمبراطور - توقع - شيء من الوجل - قبل الغروب - شروء - على ضفة النهر - الفرح الجديد - توقع - انتظار - سحابة دخان - حكاية سيف - ما يشبه الحلم - المريد - لحظات لا مثيل لها } 21. غير أن موضوعه المرأة تستغرق حيزاً لا يستهان به من موضوعات قصص المجموعة. فما تجليات صورة المرأة في المجموعة القصصية؟ وبمعنى آخر كيف حضرت المرأة ضمن قصص المجموعة؟

بعد تتبعنا لقصص مصطفى لفطيري بدقة توصلنا إلى أن المرأة حاضرة بقوة تستهوي الدارس ليقف عنها، لكن هذا الحضور يبدو في صور وأوضاع مختلفة، فهي الأم الحنون الصبور وهي المرأة المجسدة للحب والفتنة وهي المرأة الشجاعة البطلة.

2. المرأة / الأمومة. الصبر والحنان

منذ القدم وفي كل المجتمعات البشرية والأم ممثلة للأمومة والحنان والصبر وما يرتبط بها من معاناة في سبيل تحقيق ذلك، لأنه يتماشى وبنيتها النفسية والجسمية. فهي رمز الأمومة والحنان والصبر من دون منازع، وقد تبلورت هذه الصورة في القصص المدروسة ما مرة، حيث ورد على لسان الإبن مخاطبا أمه في قصة "انتظار" التي يعبر عنوانها عما مكابدت الأم وابنها وهما ينتظران قدوم الأب الذي غاب مدة طويلة: "أمي.. أمي.. أبي وصل. أطلت أمه من فتحة الباب. وترى على محياها الدهشة، وقد استقلت على وجنتيها ابتسامة مترددة، ما فتئت أن تمددت جنورها في تربة ذاتها. - أحقا يا بني؟ ويلهجة الواثق أجاب: - نعم أمي.. أقسم. تمدد حينئذ تيار الفرح من الجسد الصغير، وتسرب إلى جسد أمه، ليعرف القلبان على إيقاع واحد، وتغنى لزرق السماء التي لا طائما ظلماتها نكهة مختلفة.. تنبسط زرقاتها في عينيها بصفاها الأسطوري وتغفل إلى أعماقهما، لتتسج من اللحظة رداء يضم جسديهما بالثق ولطف لا مثيل لهما تتقدم الأم نحو الزريبة تبرد الأتان. تساعد ابنها على امتطاء صهوتها، ويكلمات أنسلت من أعماقها المخضبة بزرق السماء قالت: اذهب وساعد أباك. إنه متعب" 22.

فبالرغم من ألم الانتظار وما خلفه من آثار نفسية على الأم وابنها، فإنها صبرت ونسيت ما مضى لتقول لابنها " اذهب وساعد أباك. إنه متعب"، وتضع كذلك قصة {شروود} عن المرأة المتألدة الصابرة التي لم تجد عزاء لها سوى النشيج والبكاء ودفن وجهها في الوسادة. قال السارد: " اختلست إليه نظرة متفحصة. بدا لها مهتما بمظهره أكثر من اللازم. لجمت في أعماقها زفرة حري، كانت على وشك أن تصرخ أو تقتلع شعرها من جذوره خاصة حين حمل حقيبتها الصغيرة. دلف نحوها بخطوات عجلية، وانحنى عليها، كان يود أن يقبلها في ثغرها كما اعتاد كلما ودعها. مالت برأسها فواجهته وجنتها فطبع لثمة خفيفة عليها، ثم استدار نحو الباب. شيعته بنظرات معاتبة وقبل أن يختفي جسده التفت نحوها قائلا: - اهتمي بنفسك، لن أتاخر. لم ترد عليه بكلمة. وحين سمعت باب البيت يوصد، دفنت وجهها في الوسادة، ونشجت ببكاء متقطع وصوت مكتوم " 23.

3. المرأة / الإثارة والفتنة.

إذا كانت المرأة رمزا للأمومة والصبر، فإنها توسم بالفتنة والإثارة لما خلق الله فيها من أوصاف حسنة تستهوي نفوس الرجال وتسهل قلوبهم، خاصة إذا تعلق الأمر

بالجنس ومستتبعاته، وحضور هذه الصورة كان لافتا في قصص مصطفى لغتيري، حيث تم التركيز في بعض القصص على تعرية مفاتن المرأة باعتبارها شخصية فاعلة في الحدث. ومن ذلك ما نجده في قصة { شرود } قال السارد: " - لا اطبق عليك صبرا. قالت ذلك وتمددت على السرير. قميصها الشفاف التصق بالجسد، فأبرز تفاصيله، بدا الثديان مكورين، على راسيهما حبتان بارزتان. شعرها انساب على الوسادة، فيما نفرت بعض خصلاتته، فحجبت جزءا من وجهها " 24.

وفي قصة { لحظات لا مثيل لها } تمت الإشارة إلى صري المرأة، وما ترتب عن ذلك من وصف مفاتنها وأثار ذلك على المفتون الرجل/ الذكر. حكى في القصة: " ويصوت متقطع مشبع بالدهشة، وملامح استوطنها التحفز إلى أقصى الحدود، خاطبنا: - أنها عارية.. عارية تماما.. أصابنا بعض اندهاشه، فأنفجر السؤال من أعماقنا حارا، متوترا، يشي بمدى الاتفعال الذي تاجعت جذوته في أحشائنا: من... من هي! جاء رده أكبر من توقعنا، فضاغف من حدة الاضطراب الذي ساورنا. - عائشة بنت المعطي " 25، وقد أشار بعد ذلك إلى مظاهر فتنتها قال: " كانت عارية بضة رائعة.. أغشاني بعض الدوار، وأنا أتملى في الجسد الناهر الممتلئ، بتدريسه المستفزة، ومناطقه الشديدة المهابة والقداسة.. أحسست بغليان في رأسي، وبالدماة تتدفق بجنون في صحراء جسدي، فجرفتني معها إلى مصبات الرغبة، المستعرة في كل خلية من الخلايا المنتشرة عبر امتدادات الذات المتوترة، والدلت الكلمات من حلقي بانتشاء وحرقة لا مثيل لهما: - الله ما أجملها! " 26.

إن اكتشاف جسد المرأة وما يعتوره من مفاتن - لأول مرة - كان له وقع وأثر قوي على نفس أحد الشخصيات الذي عبر عن مدى انفعاله وتأثره قائلا: "الله ما أجملها" وكان ذلك فتح جديد بالنسبة له.

4. المرأة الحب/ والاستحواذ على العقول.

لا شك أن المرأة بما خلق فيها الله عز وجل من قدرات عاطفية وجمال فتان، فضلا عن آليات الإثارة وسلب القلوب الميالة إلى العشق والتعلق بها. كل هذه الأوصاف جعلت من المرأة شرك لذوي القلوب الهشة والعواطف الرقيقة المنخدعة بالجسد، وتتجلى هذه الصورة بقوة في قصة الفرح الجديد، حيث تحكي عن قصة حب بين شاب وشابة تعلق بها من اللحظة الأولى التي رآها فيها حتى تمكنه من الكلام معها وتقديم العلكة لها التي بموجبها أحس بأنه حقق المستحيل قال الراوي: " تذكر حينئذ تلك اللحظة المتوترة، حين تاجعت في أحشائه لوعة لم يشعر بمثلا من قبل.. كان الوقت صباحا، قابلها قرب البئر لما راقت أحد أقاربه لجلب الماء.. ما إن اشتبكت نظراتهما، حتى أحس أنه لن يستطيع الانفلات من سطواتها.. اخترقه لحظتها شيء ما، لم يتبين طبيعته.. رعشة اعترته، ودوار خفيف اكتنفه. تدفقت الدماء فجأة إلى رأسه تسارعت نبضات

قلبه.. ثم يستطع أن يحدد بدقة ما إذا كانت دواخله قد فقدت شيئاً أو أضيف إليها شيء جديد.. بيد أنه كان متأكداً أن نفس الشيء حدث لها.. صعب أن يبرهن على ذلك، ولكنه أحس به.. انتزعت نظراته من نظراتها وانصرفت " 27. هكذا استحوذت هذه الفتاة على قدراته العقلية ومكامنه الداخلية، مما جعله لم يعد قادراً على التحكم في ذاته وسلوكه. قال السارد " أحس أن غضبها مفتعل.. حينها الياسمتان أوحتا له بذلك.. قهر اضطرابه، وبصوت متهدج خاطبها أريد أن أكلّمك. تابعت سيرها، غير أن خطواتها تباطأت قليلاً، وهي تحدّجه بعينيها العسليتين: - قل ماذا تريد؟ أخاف أن يرانا أخي. كاد نبضه يتوقف.. انحبست الكلمات في حلقه، فلم يدري ما يقول. لاحظت ارتباكها فرمقته بنظرة أجبت من حدّة الوجع الذي باغته.. لم ينبس ببنت شفة.. انجذب جسده نحوها. تقدم خطواتين.. أدخل يده اليمنى في جيبه أخرج "علكة" التمع لون غشالها الأصفر بين أصابعه المضطربة، وبهدوء متوتر مدها إليها.. بعد تردد لم يدم طويلاً، بسطت يدها.. تناولنها منه، وابتسامة خجلى داعبت شفّتيها القرمزيتين.. فرحة غامرة اكتسحته.. استأنفت سيرها.. حاول أن يتبعها إلا أن قدميه تصلبتا " 28.

فبعد أن تمكن من التكلّم مع الفتاة التي تعلق بها قال وكأنه حقق المستحيل وأثبت ذاته: "وبعد هنيهة انتشل نفسه من ذهوله" لقد كلمتها وقبلت الملك مني " قال ذلك في أعماقه، وقد افترت شفّته عن ابتسامة ماسكرة.. انسل وسط البستان، وما هي إلا فترة قصيرة حتى أخذ مكانه بين الأطفال " 29.

5 المرأة / الشجاعة

لم تكن المرأة دائماً رمز الأمومة والحب والصبر والعواطف الرقيقة فحسب، بل كانت أيضاً رمزاً للشجاعة والبطولة والتاريخ يسجل لها ذلك. وقد تمظهرت المرأة الشجاعة في المجموعة القصصية قيد الدرس في قصة { حكاية سياف } حيث أبانت عن شجاعة قوية أمام السياف الذي يهيه الجميع، إذ لم تخف من الرأس المقطوع المتدحرج المظلوم صاحبه، فقد بقيت صامدة مراقبة تدحرج الرأس المنفصل عن الجسد والمطّخ بالدماء، بل أخذته في منديل وانصرفت معبرة عن رفضها للظلم والجبروت أمام المتحلقين والسياف. قال السارد " لا يكادون يصدقون مما يرون شيئاً.. تراجع الجميع غير امرأة التصقت قدمها بالأرض، فلم تخط خطوة واحدة، فيما كان الرأس المقطوع يتقدم نحوها بثبات، حتى لامس رجليها، فغضبها ببعض السائل الأحمر، الذي خلف خطاً مستقيماً أحمر بين الجسد المتهاك، الذي لا تزال الدماء تنز منه ساحة بتدفق، أقسم الكثيرون أنهم لم يشهدوا مثله من قبل، وبين المرأة الواقفة بملامحها الجامدة، وهي تنظر في شبه شرود، إلى الرأس الذي كانت قسماته حادة، كأنها لم تنفصل عن الجسد الذي كان يحملها " 30. وفي سياق هذه الحكاية أضاف السارد متحدثاً عن هول

المفاجأة التي أصابت الناس المتحلقين على الرأس المقطوع والسياف: "تقدم الناس بخطوات حذرة فتحلقوا حول المرأة والرأس المقطوع، وهم لا يكادون يفقهون شيئا.. المفاجأة أخرست السنتهم فنابت عنها العيون بنظرات مستجدية تحاول فهم ما يحدث.. انحنى الرأس وأخذت الرأس بين يديها برفق وتؤدة. وسط انبهار الجميع، أخرجت ~~اليد~~ ثوب نظيفة، ويعد أن قبلت الرأس في جبينه، وأغمضت بيديها العينين اللتين ظلتا مشرعتين بشكل مثير، يجعل المرء يشك في أنها لشخص فصل رأسه عن جسده.. ملمت المرأة الرأس في الثوب النظيف، تقدمت بخطوات راسخة.. الدهشة لازالت تستبد بعقول المتحلقين فلم يتدخل أحد منهم ليمنع المرأة من تقديمها، بل لقد تراجع الكثيرون، وقد أقسموا أن إرادتهم قد سلبت منهم، فتقهقروا بالرغم عنهم.. وأما السياف، الذي انتشل نفسه من هول اللحظة المتوترة، فحين حاول أن يلحق بها، لينتزع منها الرأس لم يستطع أن يحرك قدميه.. اكتفى بنظرة متحسرة، شيعت المرأة وهي تبتعد رويدا رويدا " 31.

هكذا تشكلت صورة المرأة في أربع صورتين من خلالها مدى الحيز المهم الذي خصصه القاص للاحتفاء بالمرأة باعتبارها عنصرا أساسيا في الحياة، إذ لا يمكن الاستغناء عنها كأم حنون وصبوراء كأمرة شجاعة وبطلة، وكذا كمصدر للحب والعواطف الصادقة.

خاتمة

بناء على ما سلف يتضح أن القضية المطروقة في كل قصة من القصص الثلاث تشكل بؤرة القضايا في كل واحدة منها، والداخي لمناقشتها ومحاولة تقريبها إلى المتلقي، وهكذا استنتجنا دلالاتي الحلم والأمل من خلال العنوان والمثنى في "أشياء معتادة" لعبد اللطيف الزكري، كما تبيننا مظاهر حضور الذات والذاكرة خاصة الطفولة في "افتجوا الأبواب" لجبران أبو مروان الكرواني، لتبين بعد ذلك صورة المرأة في "شيء من الوجع" لمصطفى لغثيري.

الهوامش

- أشياء معتادة (مجموعة قصصية)، عبد اللطيف الزكري، منشورات سلكي إخوان، 2002، انظر فهرس الموضوعات.
- 1- مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي، سعيد قططين ومحمد الداوي وحמיד حميداني، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، ط 1 2006، ص، 18.
- 2- المصم الوسيط، مجمع اللغة العربية. الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروقالنولية، ط 1 2003، جندر هبط.
- 3- أشياء معتادة (مجموعة قصصية)، عبد اللطيف الزكري، منشورات سلكي إخوان، 2002، ص، 9.
- 4- نفسه، ص، 9.

- 5- نفسه، ص: 71
- 6- نفسه، ص: 51
- 7- نفسه، ص: 30
- 8- نفسه، ص: 50
- 9- افتحوا الأبواب، جبران أبو مروان الكرواني، منشورات قافلة همزة وصل، دار الصراغنة 2004، ص: 2
- 10- نفسه، ص: 32
- 11- نفسه، ص: 33
- 12- نفسه، ص: 37 - 39
- 13- نفسه، ص: 42 - 43
- 14- نفسه، ص: 54
- 15- نفسه، ص: 66
- 16- نفسه، ص: 7
- 17- نفسه، ص: 17
- 18- نفسه، ص: 35
- 19- نفسه، ص: 12
- 20- نفسه، ص: 14
- 21- شيء من الوجمل - قصص قصيرة - مصطفى لفتيري مطبعة القرويين، يناير، 2004، ص: 73
- 22- نفسه، ص: 48
- 23- نفسه، ص: 34
- 24- نفسه، ص: 31
- 25- نفسه، ص: 68
- 26- نفسه، ص: 31
- 27- نفسه، ص: 39
- 28- 29- نفسه، ص: 40
- 20- نفسه، ص: 54
- 31- نفسه، ص: 55

القصة النسائية المغربية اشتغال الجسد والذاكرة

إبراهيم أولحيان

- 1 -

لعل انخراطنا في الاهتمام بالسرد القصصي النسائي، وعزله عن السرد الذي ينتجه الرجل، لا يدخل في إطار اختزالي، تنقيصي، يرى إلى التفوق الذكوري الذي يمارس وصايته على ما تنتجه المرأة إبداعيا، بل نروم من ذلك التركيز على تلك الخصوصية التي ينفرد بها إبداع المرأة على مستوى الرؤية والنص، الناتجة عن تاريخها ووضعيته في مجتمع ذكوري مازال يؤمن - رغم كثير من التحولات التي عرفها المجتمع المغربي على مستوى الخطاب والواقع أيضا - بالتفوق الذكوري وسلطته.. وهذه الازدواجية التي تعيشها المرأة في الواقع، وما يترص بدخلها من رواسب تاريخها، ومعيش واقعا، ومأمولها، هو ما حدى بأن تكون كتابتها مختلفة، وذات تمايز لما يكتبه الرجل، ف"بحكم تكوينها الفيزيقي ووضعيته الاجتماعية وإرثها التاريخي، تتوفر على عناصر من شأنها أن تخصص تجربتها الحياتية وأن تميز كتابتها الإبداعية وسط طرائق واتجاهات مشتركة بينها وبين الرجل".

فالمرأة حين تبدع تنطلق من هذا الإرث، وهي تمارس فعل الحضر في ذاكرتها وجسدها لتستطلق ذاتها، ولتميد لها الاعتبار، وتخرجها من العتمة التي تلفها، وبذلك تستمد صوتها بالبوح والاحتجاج ورؤيتها لذاتها بشكل مفاير، ورغم أن كتابتها تكون ذاتية ف"الذاتية" كما يؤكد ذلك كريسيسكي- صوت ولكنها أداة تسرب من خلالها كل ما ينتمي للجماعي"، وبذلك فهي تمارس نوعا من الفضح، وهي تكشف عن الزيف والأوهام والتناقض الذي نميشه في مجتمعنا كل يوم - الآن وهنا- وتكشف أيضا عن ما وراء الخطابات الإيديولوجية التميمية المحرفة لكثير من الحقائق، والمضيمية لهويتها، ولما يمكن أن يساعدها على تحقق تحررها.. لذلك فافق كتابتها ينشد المغايرة بالتركيز على ذاتيتها، وعلى استعداد ما تم تهميشه ونسياله في كتابة الرجل، وعلى فضح ما عبر عنه هذا الأخير من وجهة نظره الخاصة المكرسة لمقلية ذكورية تمارس سلطتها التفوقية المهيمنة.. وبذلك تضعنا جميعا أمام كتابة مختلفة تعيش قلقها الخاص وهي تؤسس لصورة المرأة الأخرى المأمولة التي استطاعت المرأة أن تحققها عبر كتابة تخيلية، من داخل هواجس إبداعية حافلة بالتميز والتنوع..

وللكشف عن هوية المرأة وصرامها من أجل تحويل كثير من التصورات، وإبدال مفاهيم كثيرة مرتبطة بوجودها وكيانها، كان لجورنا إلى النص التخيلي- القصة

القصيرة- للقبض على ذلك التحول في مجراه الحقيقي، لأنه ينقل بنوع من التعقيد تلك المساحة الشاسعة من حياة المرأة في الواقع، حيث يشتبك الواقعي بالاستيهامي، المعيش بالمعلوم، الكائن بالممكن، ويجسد **الوعي القائم** و«الوعي الممكن»، في لغة مجازية استعارية تشتغل ضمن نسق حكائي له إرغاماته وتخومه، ويتميز، أيضا، بخصوصية الانفتاح على تعدد القراءات والتأويلات، وذلك ما يفرض على كل مقاربة أن تعي كل هذه التعالقات المرتبطة بما هو نصي، وجنسي، (الجنس الأدبي)، ولغوي (اللغة التخيلية)، وذاتي (ذاتية المبدع التي عبرها تتسرب أشياء مهمة)، فعبير هذا التصور تتمكن القراءة النقدية من اجترح مسلك لدراسة نص المرأة من داخل بيتها الإبداعي، لأنه **سكان** أسرار كينونتها، وعبره يمكن الكشف عن تلك الخصوصية التي يتميز بها نصها، وتعمية لذلك الوهم والزيف المسجل في تاريخها الشخصي، لأن **لغة** الإبداع هي الوحيدة - في نظرنا - القادرة على احتواء الكائن الإنساني في "حقيقته"، وعلى امتصاص علاقته المعقدة مع العالم ..

- 2 -

عرفت الساحة الثقافية المغربية، في الآونة الأخيرة، انتشارا ملحوظا لصوت المرأة المبدعة، من خلال ما كتبه في جل الأجناس الأدبية: الشعر، القصة، الرواية... وقد كان اهتمامها منصبا على الخصوص، على الشعر والقصة القصيرة، حيث نجد إنتاجهما وافرا بالمقارنة مع الرواية، وأما فيما يخص القصة القصيرة فإن التسعينات من القرن الماضي، والسنوات الأولى من القرن الحالي عرفت نشاطا فيما يخص انتشار المجاميع القصصية التي توقيعها أصوات نسائية لها حضور في المنابر الثقافية المتعددة.. ولقد استطاعت هذه الأصوات المتميزة أن تؤكد وجودها من خلال ممارستها لفعل الكتابة الإبداعية من منطلق الوعي بخصوصية جنس القصة القصيرة الملتبس، الشديد الخصوصية، ذي التخوم الغامضة. المتماسمة مع أجناس أدبية أخرى، مما يستلزم كثيرا من الحذر والحيطة.. وهذا الوعي بهذه الخصوصية ساهم في إنتاج نصوص قصصية نسائية متميزة، سواء على مستوى البناء واللغة والسرد... أو على مستوى خصوصية وهيها ومتخيلها السردية..

ومن المعلوم أن القصة النسائية المغربية نشأت مع قصصات ما قبل الاستقلال، وتعني بذلك، على الخصوص، مليكة الفاسي التي نشرت قصة قصيرة بعنوان "ذكريات دار فقيه" بملحق المغرب الثقافي سنة 1938، وبعد ذلك قصة «الطبيعة» بـ«الثقافة المغربية» سنة 1941، وأمنة اللوه التي نشرت قصة بعنوان «الملكة خنانة» في مجلة «جوائز المغرب ومرويكوس للآداب» بتطوان سنة 1954. إلا أن البداية الحقيقية للقصة النسائية المغربية، كانت في مرحلة ما بعد الاستقلال، وخصوصا في أواسط الستينيات، وهي ما يسمى على مستوى الكتابة، بمرحلة التجنيس، مع خنانة بنونة التي نشرت سنة 1967 مجموعتها

القصصية بعنوان «ليسقط الصمت»، ورفيقة الطبيعة (زينب فهمي) التي نشرت مجموعتها أيضا سنة 1967 بعنوان «رجل وامرأة». إلا أن هذه الأخيرة انسحبت من ميدان الكتابة بعد نشرها لمجموعتين قصصيتين أخرتين هما:

وبقي صوت خناتة بنونة صامدا، حيث استمرت كتابتها في القصة القصيرة والرواية، وكانت الصوت النسائي المغربي الوحيد المسموع على مدار أكثر من عشر سنوات...

أما في مرحلة التسعينيات من القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة فقد عرفت الكتابة القصصية النسائية ظهور عدد من الكاتبات في الإبداع القصصي، ومجموعات قصصية نذكر منهن: لطيفة باقا، ربيعة ربحان، مليكة نجيب، رجاء الطالبي، لطيفة لبصير، مليكة مستظرف، فاطمة بوزيان، وفاء ملح، زهرة رميح، رشيدة عدناوي، فدوى مساط، ليلى الشافعي، نجاة السرار، ليلى الدردوري، حلافة موقيط، حنان الدرقاوي، سعاد الرغاي، زهرة الزيراوي، أمينة الشراقي حصري ... الخ.

كتابتهن تنتمي، فعلا إلى القصة المغربية الجديدة، ويمكن أن نستعين بنص للأستاذ أحمد بوزفور - مع بعض التصرف - حول ما تعنيه صفة «الجديدة» في القصة المغربية، يقول: «إنها إذن نصوص جديدة».

جديدة الزمان بحكم انتمائها إلى أواخر التسعينيات (...)

جديدة الموضوعات والأساليب، لأنها لا تتحدث عن الكفاح الوطني بأسلوب رومانسي كما كانت القصة المغربية تفعل قبل الاستقلال، ولا حتى تطرح القضايا من منظور بيداغوجي وبأسلوب واقعي كما كانت القصة المغربية تفعل بعيد الاستقلال، ولا حتى تطرح همومها الروحية بأساليب رمزية أو عجائبية من النوع الذي مارسه بعض الكتاب منذ السبعينيات.

إنها نصوص تسخر من الإيديولوجية، وتتجاهل الروح، تهتم بالجسد أساسا: (تفتته، تضاعفه، تسخر من قصوره) وبالأشياء الصغيرة المحيطة به والمؤتة لفضاءاته".
هكذا يمكن أن نؤكد أن النص القصصي النسائي، هو أيضا، معنى بهذا التحول بحيث أنه:

. يبتعد عن الإيديولوجيا.

. يهتم بالجسد.

. يحتفي بالأشياء الصغيرة والبسيطة.

. يعتمد الحكاية ولا يبدها.

إلا أن هذا التحول، لا يمكن أن يعني، بأي شكل من الأشكال، القطيعة مع الإرث القصصي النسائي السابق، بل هناك لهما من الاستمرارية، وهو ما يؤثر على دينامية

نصية، الشيء الذي يعني أن هناك حركية وتغيرا وتطورا، ولهذا فقد نجد مجموعة من الموضوعات التي استمر التطرق إليها في النصوص الجديدة، وخصوصا مسألة علاقة المرأة بالرجل، وعلاقة المرأة بالعالم، وإن استطاعت القاصة أن تنوع، وأن تتناول الموضوع بطرائق مختلفة، فإنها بقيت هبسة الإحساس بالخيبة والإحباط واللاجدوى، مما أدى إلى استمرار الحوار الداخلي، وتوظيف الأحلام بشكل مكثف، باعتبارهما تقنيتان لتجسيد المأمول، والمرغوب فيه، وفي الوقت نفسه هي تعبير عن الرغص للواقع، وابتعاد عن مأسويته..

- 3 -

نقد ولجنا عالم المرأة التخيلي من موقع يعد استراتيجيا في كتابتها بشكل عام؛ وهو الجسد، والجسد الأنثوي على الخصوص، وكيف تمثلته مجموعة من النصوص القصصية النسائية المغربية، أي كيف تجسد نصيا في كتابات المرأة، التي أصبحت في الآونة الأخيرة توليه كبير عناية، وذلك راجع إلى الرواج الذي يعرفه جسد المرأة في العالم اليوم، وإلى تلك النظرة الأحادية التي تم اختزاله فيها؛ جسد المتعة واللذة، بل واختزال الأنوثة في هذا الأمر لا غير، وهذه الرؤية هي وليدة تاريخ من التهميش عرفته المرأة، وتجسد أيضا في كتابة الرجل - وأحيانا في كتابة المرأة أيضا - ولذلك أنتجت المرأة نصوصا إبداعية، تحاول فيها رد الاعتبار لحقيقة تم تزييفها، وتؤكد «أنه ليس كل ما كتبه الرجال عن المرأة يعكس المرأة حقا، هو يعكس صورة المرأة التي شكلها خيال الرجل الكاتب (...) وأن هناك تغييبا (...) للصورة الحقيقية». هكذا فالمرأة حين تكتب تنطلق من جسدها، لتصحيح الصورة ولوضعها في إطارها الحقيقي، ولكن لا مناص من تشوش هذه الصورة، بفعل الاضطراب الذي تعرفه المرأة في واقعها المعيش، في علاقتها بالخطابات المنتجة حولها، وهو تمزق تعيشه يوميا بسبب التحول الذي يعرفه مغرب اليوم، والمسافة التي تفصل سرعة التحول على مستوى الخطاب، ويعطوه على مستوى الواقع...

ولعل النص الإبداعي التخيلي هو القادر على إعطائنا صورة لتمثالات الجسد الأنثوي عند المرأة، لأن عبءه تستطيع أن تبوح بنوع من الحرية بأشياء كثيرة، وتفشي أسرارها، وتطلق العنان لأحاسيسها المخبوءة، وتكشف عن الفاض فيها في إطار حركية إبداعية تعتمد الامتلاءات والفراغات، الظهور والاختفاء، الشعور واللاشعور، وبذلك أكد رولان بارت على «أننا عبر صورة الجسد هشون وقابلون للمعطب (...) وهشاشة الجسد البشري، لا يقدر على إبرازه بجدارة إلا الأدب»، لأن الصمت الذي يلف الجسد الأنثوي سميكة، ولا تستطيع أن تستنطقه أي لغة، إلا لغة الإبداع والتخييل.. ولتحقيق ذلك كان اشتغالنا على ثلاثة مجموعات قصصية صدرت في بداية الألفية الثالثة، ولعلها مرحلة دالة في تاريخ المغرب، لما عرفته من تحولات على جميع المستويات السياسية،

الاقتصادية، الاجتماعية... **هـ** ما دفعنا لاعتماد نصوص هذه المرحلة بالضبط، لتجلى التحول الذي عرفته القصة النسائية على مستوى الرؤية الموجهة لتفاصيل السرد، حيث هناك نوع من الانتقال التدريجي إلى تلك الأشياء الصغرى، والابتعاد عن القضايا الكبرى، مما أوقع المرأة في ملتقى القضايا **هـ** الاهتمام بالجسد، وتبثيره في كتاباتها، خصوصا في إطار علاقة المرأة بالرجل، وهو ما أثار اهتمامنا وجعلنا نركز عليه في المجاميع القصصية التالية؛

«أنين الماء» الزهرة رميح (2003)

«رغبة فقط» لطيفة لبصير (2003)

«اعترافات رجل وقح» وفاء ملح (2004).

في هذه المجاميع الثلاثة نجد احتفاء خاصا بالمرأة من خلال تكثيف السرد حول جسدها، وتركيزها على العلاقات المعقدة والمتشابكة التي تربطها بالعالم وبالأخر.. وما الجسد الأنثوي إلا نافذة نطل منها على عالم المرأة، وطريقة تفكيرها، ونوعية العلاقة التي تربطها بالأخر الذي يسكنها في يقظتها، وفي أحلامها، وفي وعيها ولا وعيها، هذا الآخر الذي لا ينكشف إلا في مرآة جسدها، لذلك كان الجسد محور جل نصوص هذه المجاميع؛ الجسد الأنثوي بكل تفاصيله المرئية واللامرئية، تكشف تلك الجراح السرية التي تولدت تفاصيل السرد الأنثوي، عبر أوام وأحلام شخصيات النصوص القصصية، التي تنبثق من نفس الأجواء، وكان الشخصية نفسها تنتقل من نص إلى آخر، دون أن تحدث أي وقع بالتغيير، حيث تخالفا شخصية واحدة تعيش كل هذه الحكايات، ولذلك دلالاته، وبذلك تقودنا النصوص إلى الكشف عن مفصلات العلاقة التي تربط المرأة بالرجل في عالم يتأسس على التفاضل واللاتكافؤ، وانهيار القيم، الشيء الذي يجعل المرأة تعيش نوعا من التشظي والتمزق على مستوى وجودها، مما ينعكس سلبا على ممارساتها وعلاقاتها سواء مع ذاتها أو مع الآخر..

وإذا كانت هذه المجاميع الثلاثة تلتقي عند مجموعة من النقاط، فإن كل واحدة تركز على جانب، وتقوم بتبثيره، إلا أن نقطة الانطلاق هي علاقة الرجل بالمرأة عبر مرآة الجسد؛ والجسد الأنثوي على الخصوص..

وما جعلنا نركز على الجسد، هو الحضور القوي لهذه الموضوعات وتكرارها في النصوص، فإذا نظرنا إلى الجسد في شكله الفيزيقي، فإننا نجد أن أعضاء الجسد ترد بكثرة في القصص، بالإضافة إلى كلمة «جسد» التي نجد تواترها في القصص، وهذا كله كان يؤثت تلك المقاطع الدالة، التي تكون ركيزة تحليل الحكى، وتشكل المحور الذي من خلاله تتربط عناصر النص الحكائي..

هكذا نجد في مجموعة «أنين الماء» أن العنوان يحيل مباشرة على الجسد؛ فالأنين هو صوت يعبر عن الألم الذي يصيب الجسد، أما الماء فله هنا رمزية المرأة، ولكن ليس أي امرأة، بل تلك الطاهرة، النقية العفيفة... هكذا يدل مكون العنوان على الجسد الأنثوي الذي يعيش حالة عذاب، لأنه جسد يشن ويتألم، وبذلك تتوصل إلى ملامسة مجموعة من الأجساد: الجسد المفتصب، والجسد المخدوع، والجسد المقهور، ونحس أن القصص تُسجت بكلمات حادة وعنيفة، حيث اعتبرت الجسد الأنثوي وثيمة للرجل، يفضل به ما يشاء خارج إرادة المرأة، فنعمته بالحيوان، جاء في إحدى النصوص «قد يكون قردا من نوع الشمبنزي»، وبذلك يكون الجسد الأنثوي ملكا للرجل، دون اهتمام بأحاسيس المرأة، وبرغباتها، فهي في خدمة الرجل الذي يقاسمها نفس المكان، لكنه يفكر في مكان آخر، في جسد آخر، فهي تقابل في النصوص تلك الدمية التي يمارس عليها الرجل استيهاماته، فهو دائما موجود مع جسد آخر لم يصل إليه.. لذلك نجد الجسد الأنثوي في بعض نصوص مجموعة «أنين الماء» تعيش نوعا من التحليق عبر الحلم وحلم اليقظة، بعيدا عن الأرض التي يعيش فيها نوعا من القهر والقمع، حيث ينتهك، ويختزل إلى المتعة واللذة، والنص التخيلي هذا يرد له الاعتبار يجعله يتعالى على هذا الواقع بفضحه وتعريته، ولم يعثر على كينونته إلا في الهروب إلى الأعالي.. إلى أمكنة أخرى خيالية بحثا عن المفقود والضائع..

أما مجموعة «رغبة فقط»، فتقحمنا في متاهة أخرى للجسد، حين نفوس في أعماقه لتلمس ذلك الشرخ الذي يسكن الأنثى في علاقتها مع ذاتها ومع الآخر، فمن خلال العنوان كمتبة اعتمدناها لفتح آفاق للقراءة، نرى أن الجسد موجود، فالرغبة مرتبطة بشكل صميمي بالجسد، فبالرغبة يتحين الجسد، يهتز، ويدرك نفسه باعتباره نبضا حيا»، والرغبة في نصوص لطيفة لبصير مرتبطة بالجسد الأنثوي، وهي رغبة لا غير، بمعنى أنها تبقى رغبة ولا تستطيع أن تصل إلى التحقق..

وبين الذات والموضوع هناك عوائق تحول دون اكتمال الرغبة، وهو ما يجعل الذات تعيش نوعا من التمزق وازدواجية في الهوية، تؤثر بشكل سلبي على العلاقات في نصوص «رغبة فقط»، فهي فعلا تقف عند حدود الرغبة دون أن تتجاوزها، وهي بؤرة تأزم الشخصية الأنثوية، لأنها تعيش كبتا في الواقع عبر مجموعة من الأفعال، مما يجعلها تعوضها على مستوى الرغبات، دون أن يتحقق أي شيء على مستوى الممارسة الفعلية، وبذلك تكون «الرغبة هي هذه الكثافة الشعورية المشحونة بالصور والأشكال والاستيهامات والتمثيلات والمشاريع»، فكل المشاريع التي يتم التخطيط لها تبوء بالفشل، وثلاث فضاء هذه الأجساد جو مشحون بالحزن والكآبة، وعدم الرضى بالكائن، وبالموجود كما هو موجود، مما يخلق مسافة بين هذا الكائن الأنثوي (المرأة) وجسده وبينه وبين الآخر..

إن الشخصيات النسائية في مجموعة "رغبة فقط" تعيش في جسد، وتريد أن تغادره إلى جسد آخر، فهي تتوق إلى التحرر، لكنها تحاصر بأشياء كثيرة، وسبيلها في ذلك هو تفهم الآخر/الرجل، وفي ذلك تحقيق لكيونيتها، لعل ذلك يضيء لها الطريق..

وخلاصة القول فهذه المجموعة القصصية تضعنا أمام جسد انثوي مكبل ومقيد، وحامل لأعباء كثيرة.. وتفتح المشهد على جسد انثوي آخر مفكر فيه، ومعلوم به، جعلته هدفا تحاول مجموعة من الشخصيات القصصية الوصول إليه دون جدوى..

أما بالنسبة لمجموعة وفاء ملح «اعترافات رجل وقح»، فإنها تضعنا مباشرة أمام الجسد الأنثوي المشتعل برغبة، والذي يمارس طقوسه بشكل تلقائي، وكان القارئ يتلصص عليه، وهو جسد يدفع بالأمر شيئا ما إلى الأمام، بجراة، وإن كان يصطدم بخيبة تواقف اندفاعاته في واقع لا يستطيع أن يتحمل كل هذه الجراة، وعنوان المجموعة الذي لا يمكن أن يكون متلفظه إلا امرأة يبين ذلك، لأن تصرفات الرجل مع المرأة يجعلها غير قادرة على الذهاب إلى أبعد الحدود..

لقد استطاعت وفاء ملح في كل نصوص مجموعتها أن تخلع عن الجسد الأنثوي تلك الأوهام التي تلفه، وجعلته مكشوفاً أمام الكل، جاء في بداية أول نص بالمجموعة «كيف لي أن أوقف شلال عواطفني؟ كيف لي أن أقول لجسدي أن يصمت؟ وكيف للغة الصمت أن تضع حداً لهدر الحواس...؟» (ص 5). إنها تقر أن تبوح بكل الأسرار التي تسكن جسدها، وتطلق العنان لممارسة رغباتها وبشكل مكشوف، وتضعنا أمام الجسد الأنثوي في لحظاته العشقية والشبقية لنراه يعيش المتعة واللذة كما كان يرغب فيها، فهي تحاول أن تسمي الأشياء بأسمائها دون تزويق، إلا أنها لا تستطيع أن تذهب بالأمور إلى أقصاها، مما يجعلها تبعد عن اللغة المباشرة، وتقرب من اللغة الشعرية، وتهرب إلى توظيف الحلم حيث تلامس التخوم..

إن شخصيات «اعترافات رجل وقح» الأنثوية، ذات أجساد ملتعبة، أكثر شبقية، لكنها تصطدم بالرجل الذي لا يستطيع أن يقدر فيها هذه الجراة، وبالتالي لا يتحمل هذه الأنثى الشفافة، وبذلك جاءت في هذه النصوص مثل تلك الفراشة كلما اقتربت من الضوء احترقت..

- 4 -

إضافة إلى الجسد باهتاره هنصرا بارزا، أولته كتابة المرأة أهمية كبيرة، وشغلتها تخيليا في مستويات متعددة، وهو ما رأينا نماذج منه مع مجموعة من النصوص، ووقفنا عند بعض لحظات اشتغاله، وتبين لنا كيف هيمن في نصوص التسمينيات، ولم يعد ممكنا التفاضل عنه، وتناسيه، فإن هنالك هنصرا آخر لا يقل أهمية، وهو الذاكرة؛ الذاكرة

باعتبارها محفزاً للحكي، ولكن في تعاملها مع الجسد، خصوصاً أن الهدف من توظيفها في المحكي القصصي، هو واحد، إذالة المجتمع، والتركيز على استرجاع لحظات بارزة من تاريخ المرأة، من خلال معيشها اليومي المحكوم بترسبات عميقة من التهميش والنسيان.. وبذلك نرى أن توظيف الذاكرة في الإبداع القصصي النسائي، يختلف من قاسم إلى أخرى، ويمكن أن نحدده فيما يلي:

1 - توظيف الذاكرة كاسترجاع لمجموعة من الأحداث، وهذا نجده في جل النصوص القصصية النسائية وغيرها.

ونستشهد بذلك بالمقطع التالي:

«أتركوني أحكي عن الحلقة المنسية واتساءل معكم من أين تبتدئ الحكاية؟ هنا تعود الساردة لتبدأ حكاية أخرى؛

حضر الجابي إلى المقصورة ليتحقق من توفر التذاكر، ويتفرس في الوجوه والأمتعة والحقائب...» (تبدأ الحكاية" ص 60/ مليكة نجيب).

هكذا فالذاكرة هنا توظف كاسترجاع لمجموعة من الذكريات التي تخدم المحكي أثناء استرسال الأحداث، وهو هنا يوازي الفلاش باك في السينما، حيث أن الرجوع إلى أحداث أخرى عبر التذكر، يملأ الفراغات التي تتركها الحكاية، ويساهم في اكتمال دلائلها..

2 - توظيف الذاكرة باستعمال الحوار الداخلي والتداعي الحر، وهو ما تؤكد نصوص كل من رجاء الطالبي في مجموعتها: «شموس الهاوية» و«...»، وعند عائشة موفيط في مجموعتها «ألبوم»، وفي بعض نصوصها مثل «قصيدة تحت الدش».

ونستدل بما يلي:

«هاجر، أحسك قريبة رغم بعد المسافة، يكفي أن تشتم الروح عبق خليلتها لترتمش وتحيا وتنبعث فيها الأحاسيس المذبذبة، خلتك هذه الليلة بقربي، أحذرك، أنا التي هجرنتي شهوة الكلام، حيث صفعتني الرداءة المتفشية...» (شموس الهاوي" ص 7/ رجاء الطالبي).

وفي نص آخر: «لكنني اشتقت إلى أمي بلا حدود تذكر، ليس هناك شيء أجمل من تخرج امرأة من رحم امرأة أخرى لتصبح أجمل منها داخل نفس البيت... فجأة مضت هذه الشهور بسرعة، لم أرها بعد، وأعتقد أننا اشتقنا إلى بعضنا أكثر... على الأقل، هذا ما تشعر به وحدها الآن. كانت تبكي حين الوداع، أنا لا أثق بدموع امرأة أخرى غير الأم...» (قصيدة تحت الدش" ص 17/ عائشة موفيط).

والذاكرة في هذا المستوى لها توظيف آخر، حيث استطاعت من خلاله مجموعة من القصصات كشف المخفي وتعريته، والاقتراب من المسكوت منه، وهو غالباً ما يرتبط بالحكي

الحميمي، الذي يبحث عن استنطاق الجسد، عبر لغة شاعرية، تتوسل الاستعارات والمجاز...

3 - اشتغال الذاكرة كبنية أساسية في دينامية النص القصصي، وتنفرد بذلك، في نظري، **القاص** لطيفة باقا في مجموعتيها: «ما الذي فعله؟» و«منذ تلك الحياة».

ينبثق الحكى في الكتابة القصصية للطيفة باقا من الذاكرة، ويعتمدها كمرجعية وكمناطق لتوالي الأحداث، وبالتالي فهي توظفها كتيمة مهيمنة في نصوصها، وأيضا كتقنية معتمدة لتوليد الحكى وتناسله، وفاعلة في انسجامه، ومنطق الذاكرة هذا يوفر للحكى مسائل أساسية:

- 1 - اللعب بعنصر الزمن، الذهاب والإياب ما بين الحاضر والماضي والمستقبل.
 - 2 - الانتقال من موضوع إلى موضوع عبر لعبة التماهي.
 - 3 - الاقتراب من تخوم الأشياء، والنفاذ إلى العمق النفسي للشخصيات.
 - 4 - إعادة اكتشاف العالم، والوعي به من لدن الشخصية القصصية.
- إن اشتغال الذاكرة في نصوص باقا، يضمننا أمام الحالات الإنسانية الحقيقية وما يعيشه الإنسان في أكثر لحظات حياته حميمة، من خلال شخصيات يأتي صوتها من الداخل؛ من الأعماق، شخصيات تعيش زمنها الحاضر وهي مسكونة بالماضي، وتفكر في المستقبل.. جاء في إحدى النصوص المبنية على التذكر: «أتذكر كل ذلك.. لا أنسى أي شيء أبدا» (منذ تلك الحياة، ص 25).

هكذا نرى أن النص للقصصي النسائي قد هيئت فيه مسألتين أساسيتين: الجسد والذاكرة (وهل يمكن فصلهما؟) وقد أخذنا نوعا من الحرية في القصة التي تبدها المرأة، وبذلك فقد حاولنا رصد هذين العنصرين كإضافة جديدة في القصة النسائية، وتبين فعلا بأن بروزهما بالشكل الذي تحدثنا عنه قد أثنى هذا المنحى في الكتابة، بل وقام بتعرية مجموعة من العلاقات التي تربط الإنسان، والمرأة على الخصوص بالعالم..

وأخيرا نقول إن القصة النسائية المغربية، بمجهودات جبارة من المرأة، قد استطاعت أن تنوع في هذا الجنس الأدبي، وتفتحته على آفاق جديدة سواء على مستوى التخيل أو المتخيل الحكائي..

الهوامش:

- 1 - محمد بريدة، «المرأة والإبداع، في مواجهة اللونية والسيطرة الذكورية» مجلة العربي، العدد 534، مايو 2003.
- 2 - مصطفى يملى، «القصة النسائية المغربية القصيرة، الريادة ونوعية التلقي» من كتاب: «تلقي القصة القصيرة» مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط1، 2002.
- 3 - أحمد بوزفور، «مختارات من القصة المغربية الحديثة» عن مقدمة الكتاب، الهيئة المصرية للصور الثقافية، ط1، القاهرة 1998.
- 4 - أحمد اليابوري، «دينامية النص الروائي» منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.
- 5 - هيد الله إبراهيم.
- 6 - رولان بارث، «الجسد أيضا وأيضا» مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد السابع، صيف 1989.
- 7 - الزهرة رميج، «أثين الماء» منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط1 - 2003.
- 8 - لطيفة لبصير، «رغبة فقط» منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط1 - 2003.
- 9 - وفاء مليح، «اعترافات رجل وقع»، أفريقيا الشرق، ط1 - 2004.
- 10 - روجي دادون، «الرغبة والجسد»، مجلة «علامات» العدد4، 1999، ص 71.
- 11 - نفس المرجع، ص 71.
- 12 - مليكة نجيب، «لنبدأ الحكاية» مطبعة فردوس، الرباط، ط1 - 2000.
- 13 - رجاء الطالبي، «شموس الهاوية» منشورات وزارة الشؤون الثقافية، ط1، 2000.
- 14 - رجاء الطالبي، «عين هاجر» دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004.
- 15 - عائشة موقيط، «اليوم» منشورات الرابطة، ط1، 1996.
- 16 - عائشة موقيط، «مختارات القصة المغربية الحديثة»، مرجع مذكور.
- 17 - لطيفة باقا، «ما الذي فعله؟» منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.
- 18 - لطيفة باقا، «..منذ تلك الحيات» دار الأمان، ط1، 2004.

الذات والمرايا

قراءة في مجموعة بقايا لعبد السلام المودني

د. احمد زنيبر

تمثل القصة القصيرة أحد المجالات الفنية الواسعة للتعبير الأدبي والإنساني معا، وذلك لما تمنحه من إمكانيات هائلة للسرد والوصف والتمثيل، من جهة، وما توفره من قدرات وكفايات داعمة للإبداع والتخييل، من جهة ثانية. ولعل إصرار وإلحاح العديد من الكتاب المغاربة على سبر أغوار البحث والكشف عن مسارات قصصية تجريبية جديدة، حيث المزوجة بين المحافظة على الموروث حيناً، وركوب المغامرة حيناً آخر، هو ما يضفي على المنجز القصصي، في النهاية، متعة القراءة ولذة المتابعة والمؤانسة معا، وبالتالي إمكانية تثمين الأعمال الفنية وإنزال مقترحاتها السردية منزلتها اللائقة بها، على المستوى النقدي.

وفي هذا السياق الإبداعي، الحافل بالجدة والجودة الأدبيتين، تطالعنا مجموعة قصصية بديعة، للقاص عبد السلام المودني، تحت عنوان "بقايا" تقع في سبعين صفحة وتشمل عشر قصص تتفاوت مساحتها الورقية بين الطول والقصر، وتباين عناوينها بين اللفظة الواحدة واللفظتين والجملة، تبعاً لدلالة هذا النص أو ذاك، نذكر منها: محاسكة/ اللوحة/ المتنازع عليه/ العقيدة الجديدة/ وجه في مرآة/ بقايا. وغيرها. وكلها عناوين/ نصوص كتبت على فترات زمنية متباعدة، ما بين 2004 و2006، حسب إحالة الكاتب نفسه عند نهاية كل قصة.

فماذا من نصوص هذه المجموعة القصصية؟ وما الموضوعية المهيمنة أو الناسجة لخيوطها الحكائية؟ وبالتالي هل ثمة ما يؤكد القيمة الجمالية، التي راهن عليها الكاتب، لغة وتركيباً ودلالة؟

1. الموضوعات:

تأتي أهمية مجموعة "بقايا" لعبد السلام المودني في ما تطرحه من قضايا إنسانية جوهرية واضحة، تستقي مادتها السردية الحكائية من العالم الواقعي تارة، ومن العالم الافتراضي تارة أخرى. كما تختزل هضبتها المكائنية من مدينة ومقهى ومحطة ومحكمة ومتجر وشارع وغيرها من الأماكن، علامات قصصية تبرر سيروية الأحداث وصيرورة المشاهد في تجلياتهما المختلفة، قلنا وهنا، صمتا ومهادنة.

ومن ثمة شكلت الذات البشرية والقصصية، في ذات الآن، عبر تفاعلها وانفعالها بالآخر وبالعالم من حولها، ذلك البطل الإشكالي، وهو يصارع القيم والظلال والمرايا داخل

المجموعة. يقول الكاتب السارد مثلاً في قصة (وجه في مرآة): "لا زالت الأسئلة تهنر في رأسه. من تكون هذه التي اقتحمت عليه حياته؟ المحطة التي قالت إنها كانت تنتظره داخلها والتي أدمن على الذهاب إليها كل ليلة في مثل ذلك الوقت، كانت قضاء نزاعه مع نفسه وحيرته المستمرة. أیظل في تلك المدينة التي أقرفته بمن وبما ضمت أم يقصد شياك التذاكر ويصعد أول قطار ولأخذه في وجهته؟ أتكون هي قطاره؟ ترى أين تقوده؟" ص 42.

إن الكاتب وهو يرصد عوالم القصص والحكايا في مجموعة "بقايا"، بما أوتي من قدرة على وصف دقائق الأمور ومتابعة أجزاء تفاصيلها الكائنة والممكنة، ليقدم صورة جلية شبه متكاملة من تشظي الذات وانشطارها، إنسانيا وقصصيا، حيث تتموضع هذه الأخيرة بين لحظتين متوازيتين؛ لحظة تنسج فيها الذات خيوطها من الراهن واليومي ومن النفسي أيضا، بكل الحمولات الدلالية والامتدادات الزمانية والمكانية، ثم لحظة تمتع صورها وأخيلتها من الماضي والذاكرة تارة، ومن المحتمل والمتخيل تارة أخرى، مثلما نجد في هذا المقطع الشاهد من قصة (المتنازع عليه): "يمشي، لا ثم يكن يمشي. كان يتعلم المشي. يكاد يتعثر في الصور التي تخطوا إليها عيناه. رجلاه تحملان جسدا غريبا عنه يكتشفه هو أيضا كما الأشياء الأخرى المحيطة به، كما روحه التي علقت بسجن جسد ثم تختره. أحس جوعا يكاد يمزق أمعاءه. كطفل صغير تماما ود الصراخ، ربما البكاء. لو وجد ثديا حلويا لارتى إليه من فوره بغريزة متناهية. أشباهه ۞ يميرونه وجوعه نظرة لكانهم لا يلحظون وجوده. لا، هناك من يدنو منه. عجوز بالكاد تمشي في مواجهته... لأزالت تدنو منه..." ص 28، وهي من القصص التي تحضر فيها الذات الإنسانية بقوة، حيث الصراع والخلاف وسوء الفهم والتسرع في الحكم، كلها حوافز تشكل بؤرة قصصية داخل الحكاية، وبالتالي تختزل عوالم نفسية واجتماعية تعضد طبيعة شخصياتها، سلوكا وموقفا وحوارا.

وهكذا تعزف المجموعة سمفونيتها القصصية، من خلال مصاحبة الذات الساردة، في مساراتها الحياتية المختلفة، ومن خلال عرض الشفالاتها وهمومها وكذا من خلال رصد قلقها الوجودي. ولعل توالي الأسئلة وتداخل الأحداث وتعاقب المشاهد، الواقعية منها والمتخيلة، داخلها، يعد من أبرز الجوانب الفنية البارزة، التي رامت اختبار مدى قدرة هذه الذات على الصبر والاحتمال ومدى مواجهة عنف الواقع هبر الاحتماء بما يخفف عنها وجع الأثم والاسام. يقول السارد: "المحطة التي هي وطن للفرقاء تستعير بهم ويضجيجهم. الكل غريب داخلها ينشد في غريته ومن ورائها دفنا يخلصه من نظرات زالفة وعيون مرجرجة تميده إلى إحساس الوحدة وسط الجموع المزحمة. الأبدان تعلق بموعد والأرواح تتشبث بروح قادم أو تهفو إلى وجهة أخرى لتلاقي روحا أخرى وتحضن حياة أخرى. يرمق تذكرة سفره للمرة الأولى أو العاشرة. نصف ساعة أخرى لفصله من موعد قطاره الذي

يتأخر دوماً . يستنجد بقاعة الانتظار من برودة الأرضفة التي يمقت والتي سيرحل عنها أخيراً". (ص38).

غير أن هذه الذات سرعان ما تصاب بالخيبة والإحباط حين تفشل في دفع القلق والفراغ والملل عنها، فتصير منبوذة ومفقودة، داخل المكان وخارجه؛ بل وتصير ضائعة تالفة بضيايع الآخر، في الزمان كما في المكان. يقول السارد في **القلق**؛ "ثلاثة أيام أمضاها أمامي لا يفعل شيئاً غير جلوسه المحضوف بجلال الصمت ونظرة عميقة فارغة في ورقة بيضاء، وبين لحظة وأخرى تداعب أصابعه القلم في توتر جلي. لم ينجح في كتابه شيء، ولم أستطع مع تركيزي عليه فض بكارة ورقتي أيضاً. أعترف الآن شيء يطاردني هنا حيث الهدوء المطلق في المكان شبه الخالي إلا من حركات نادل تقدم به العمر، وهمسات محمومة لبعض العاشقين الفارين مثلي تماماً إلى زوايا معتمة يبسطون مشاعرهم خلصة عن أهين الرقباء، بيد أن وجود هذا الكائن القلق قبائلي جعل كل أجوائي صاخبة" (ص25). وإذا كانت موضوعات الهوية والفرية والضيايع والصراع والتردد والحيرة واليأس والفرغ وغيرها، مما حييك فيها، أهم القضايا التي طرقتها المجموعة؛ فإن ذلك لم يكن مجرد سرد اعتباطي أو عرض مجاني لها، وإنما محاسبة ومكاشفة لواقع إنساني مرتفتال فيه الحياة والقيم والذاكرة، لتعلن بذلك المحاكمة مشروعيتهما الفنية وتتحول إلى مدخل من مداخل المواجهة والمجابهة. وما الذات، هنا، إلا رمز من رموز هذه المواجهة والمجابهة، اعتقاداً وسلوكاً، ثوقاً للحرية وطلباً للعيش الكريم.

وقد ألهج عبد السلام المودني في تعقب هذه الموضوعات وانتقادها، قصصياً، من خلال توظيف السخرية والإدانة، حيناً، وتضميل دوري المسائلة والمحاسبة، حيناً آخر، وجعلها رسالة موجهة إلى متقبل بعينه وخطاباً يستدعي من هذا المتقبل المتلقي وقفة قرائية متأنية ترد الاعتبار للذات أولاً وأخيراً. يقول السارد في المقطع الحواري من قصة (محكمة):

"- أنت متهم بقتل ظلك.

انفجر ضاحكاً، وضرب كفا بكف. حاول الكلام بيد أنه في كل مرة تحول ضحكته المسترسلة دون ذلك، وأمضى وقتاً في محاولاته إلى أن استطاع أخيراً السيطرة على نفسه:

- عفا سيدي. أنا لم أقتله، وإنما حلمت أني أقتله.
- بل نويت أن تقتله، ولما لم تملك الشجاعة لفعل ذلك، اضطرتت إلى سلك تلك السبيل الملتوية، واغتلتله أيها المجرم بأبشع صورة.

- عفا سيدي. لست مجرماً. ثم هل أحاكمك لنية ولفعل في حلم؟

- إذا فأنت تعترف. بقي أن نعرف لم قتلته ۞

- عفوا سيدي. رغم تحفظي على الشكل والجوهر والاختصاص، ولكني مستعد لتوضيح الأمر. لقد خنقني، فحيثما ولت وجهي يترصدني. لا يكاد يفارقني قيد أنملة. إن مرافقته لا تضايقتني، لكن الذي أعيبه عليه هو ما يحمله لي من شرمكين. إنه شرير. ولقد بلغت لهذا بعدما عايشته عمرا ولم ارتح منه إلا البارحة.. سيدي، سارعوا إلى التخلص من ظلالكم الثقيلة المرهقة الشريرة. لتضعوا ذلك في نياتكم، وتجهزوا عليها في نومكم..
(ص12- 13)

2. البناء الفني:

الأسلوب: أن قارئ نصوص عبد السلام المودني "بقايا" يدرك **لا** محالة الجهد الإبداعي الذي تقصده الكاتب أثناء بناء الحكاية. فالاعتناء باللغة القصصية من حيث المعجم والدلالة، كان أحد الأسباب الرئيسة لبلوغ المعنى المراد، كما أن اعتماد الدورية الحدث، حيث تنتهي القصة بما ابتدأت به استهلالا أعطى للقصة بعدا أكثر انفتاحا وامتدادا، تارة يوافق أفق انتظار المتلقي، وتارة أخرى يخالفه ويشاكسه.

ثم إن توسل الكاتب بتقنية الحوار بين شخصيتين أو أكثر، في غير ما **قصة** داخل المجموعة، أضفى، من جهة أخرى، على العمل المقترح مسحة فنية وجمالية تسميان إلى التمثيل الدقيق والوصف القريب لهذه الحالة النفسية أو تلك، مما تعيشه وتحياها الذات القصصية، في ارتباطها بالعالم والمحيط والآخر، داخل الحكاية، على نحو ما نجد في هذا النموذج من **قصة** (سقط سهوا):

" - ماذا بكم أيها الملاعين؟ أم تراكم أبصرتهم جنيا في واضحة النهار؟ قال أحدهم هازئا:

- جني كافريا عم لا يراعي الحرمات.
- الحرمات؟ أي حرمة اعتديت عليها يا هذا؟
ودنا منه يريد أن يمسك بخناق له نولا أن حال الناس بينهما، فقال صوت من الخلف:

- رمضان مبارك يا مريخ. فنحن نصوم يومنا الثامن.
أمسك ضحكة في غير محلها، ورمى سيجارته وهو يخطر بين الوجوه بطرفه الداهل، وقد انقلب سخطه العاصف إلى هدوء ساكن. رفع يديه مستسلما وهو يقول:
- عنرا، فانا لم أكن أعلم." (ص67- 68).

وبين هذه التقنية أو تلك، نجد الكاتب يمتني، إلى جانب اهتئاله بالسرد، بأسلوب الوصف تشخيصا وتشبيها واستعارة ومجازا، حيث تظهر شخصيات القصص وقد رسمت بشكل دقيق وعميق ينسجم والحدث الذي تندثر بلباسه وتنبهر بعلاماته، سلبا وإيجابا ومن ثمة، تصبح الذات، كشخصية قصصية، مرآة للحدث الذي يكتنفها والعكس

بالعكس. فكلاهما مرآة للأخر، وبقايا للحلم والذاكرة والقدس. يقول السارد من **بقايا** (بقايا): "كلما استفاق من حذر ذاكرته هجمت حواسه، بيد أن صوتاً عميقاً أخذ يلح في طرق صماخيه. تنشط حينها. يشرهما ببلة مبصرة أطيافاً تتهادى إليه من بعيد موجه. يدعك عينيه. يقرص خده، يتألم. حتى الأحلام هجرت أوطانها وأخذت في نزقها النوم مخيلة **له** نزراً منه، يعود كلما من له ذلك. وفي اليقظة الفراغ، والأحلام تحب الفراغ." (ص62).

تلكم بعض الملامح الموضوعاتية والجمالية الثابتة في نصوص "بقايا" هي مجرد قراءة أولية ويقية لبقايا قراءات أخرى في طور الانتظار والتشكل...

إحالات:

- 1/ بقايا. عبد السلام المودني. دار الأمان للنشر والتوزيع. الرياض. 2007
- 2/ نص المداخلة التي أقيمت بمناسبة تقديم المجموعة ضمن لقاء ثقافي خاص بالقصة القصيرة المكتوبة من طرف الشباب نظمه فرع الرياض لاتحاد كتاب المغرب بتنسيق مع المكتبة الوطنية بالرياض يوم الجمعة 29 يونيو 2007.

حيرة الفنطازيا أو فنطازيا الحيرة

قراءة(*) في مجموعة فنطازيا القصصية¹

عبد المجيد جحفة

د. عبد الماطي الزباني

توطئة

القاص المغربي عبد المجيد جحفة صوت سردي يراود حكاياته بمكر خفي حتى إذا هزت وأسلمت له نفسها نأى بجانبه وتركها تواجه مصيرها مع القارئ. لعل المجموعة القصصية هاته تفوص في لعبة سردية تتعلم أبعادها وتتفاعل مصالرها وتتقاطب رؤى شخصياتها من التخيل الهامشي عادة، ولذلك فقد كان من نصيب القارئ أن يجد في التخلص من المآزق التي تحيط به من قبل شخصيات هشة لم تجد فرصة للمثور على من يستمع إلى سطحاتها الداخلية إلا قراء مفترضين.

إن مجموعة فنطازيا تمكس تمثلا عميقا لأسرار الكتابة القصصية، لا كشفت أجزاءها تنوعا ثريا في الأساليب والنيات والإمكان الفني المنهل على اختزان اللحظات، التي لا يلتفت الناس عادة إليها، ويرونها من فضول الهدر رغم أنها ضرورية لفهم صيرورة الذات والجماعة.

النص الموازي:

اختار الكاتب عبد المجيد جحفة اسم فنطازيا عنوانا لمجموعته وفي الوقت ذاته هي عنوان القصة الأولى فنطازيا عنوان تتعدد دلالاته إذ له عمق وسطح. وقد تتقاطب الدلالة التي تدل عليها فنطازيا: فهي فروسية وبطولة واستبسال. وقد تعني خيالا أو وهما أو نزوة مدهشة. وقد احتوى وجه الكتاب صيغا لفظية هي المؤلف وعنوان المجموعة وجنسها الأدبي. ولعل المساحة التي تشغلها بالنظر إلى حجم الكتابة أعطى لهذا الحضور صيغة ثانوية غير طاغية، بما يشغل اللون الأصفر الفاتح مساحة أكبر ليترك للشريط الأزرق حيزا طويلا ترى ما الذي يمكن أن يدل عليه ذلك الصراع بين الأصفر والأزرق خصوصا وكلا منهما امتلك لفظا معينا فاللون الأصفر يحوي عنوان المجموعة و مؤلفها في حين ضم اللون الأزرق جنسها. فهل امتلك أحدهما الكيان "اسم المجموعة" والآخر أوراق الهوية أي الجنس؟² وأسفل الغلاف استوطنت لوحة تشكيلية مصفرة للفنان زهير الفاروق تتجاذب فيها إمكانية الحضور ألوان الضوء والظلام وخلفه اثبت اسم الناشر وثمان الكتاب. عناوين القصص:

ما ينبغي أن نمر صفحا على عناوين القصص التي لا شك أن دلالتها عميقة الفور، إذ بقدر ارتباطها بالوعي الذي صاغ هوية كل شخصية في تلك القصص فقد تباينت في دلالتها المادية والمعنوية أو على شخصيات النص أو مكانه أو زمانه، أو القيم الإنسانية كما

أنها قد تكون اسما أو فعلا أو هما معا أو في جملة هكذا كانت عناوين القصص: فنطازيا. المرحاض، حقيبة بقاف، غثيان، لا تضحك للريح صورة، مصطفى الذي قتل القطعة، مرت بي ظلال البحر، قصة موت بسيطة الجوع، المرارة، الحاج. ومضات لبداية الحكى الماسكر الذي عادة ما يكشف عن مآزق ذاتية أو موضوعية فيتم توريث القارئ والشخص في لعبة البحث عن معبر للخروج كعلال الذي وجد نفسه محاصر في مرحاض بعد أن أغلقه على نفسه سهوا فضايق عليه المكان بما لم يرحب.

إن العناوين أبواب ملأى جميعا بمرارات من نوع ما، لأنها حقا لا تعكس قضية موت بسيطة لمجتمع يجتر خيباته، ويتأبط جراحاته كل مساء. ولذلك كان طبيعيا أن لا تضحك للريح لأن الورطات التي سقطت فيها جل الشخصيات كانت حقا مرحاضا لا مناص من دخوله ۞ البقاء به رهينة بسبب من السهو أو الجوع أو الحاجة أو غير ذلك ثم انتظار حل سحري تجود به السماء. فيما لو قدر.

البنية السردية:

بدهي أن جنس القصة عموما إطار سردي تخيلي يسعى لاقتناص لحظات مجتمعية سلوكية هي قيد التخلق والتبلور. وأهمية السرد ترجع إلى أنه وسيلة مركزية في نسج بنيان القصة إعادة تشكيل أحداثها وتوزيع وصوغ رؤاها ومواقفها فكيف اثن ذلك عبد المجيد جحفة؟

في مجموعة فنطازيا ثمة اشتغال سردي اشتغل على ضمير الغائب والمتكلم فكان الراوي يختلس المواقف ويعكس الحالات النفسية ويعقد الصلات ويلمز هذا ويفمز ذلك مديرا الأحداث التي ظلت تأبى الانخراط في سردي خطي ذي زمن مستمر ومعلوم أن توسل ضمير الغائب عادة ما يدل على أن الراوي خارجي له إلمام بمقدرات القصة وأفاقها، وفي الآن ذاته يمتلك مسافة رفيعة مما هو فيه رغم أنه يروي جوانية الشخصية ففي الوقت نفسه له إمكان الفوص خارج الشخصية عنيت برائيتها. فكما له أن يتوارى خلف الشخصيات وضع فنجان القهوة أمامه رائحة المشروب تسافر عبر خياشيمه فتوقظه في هذا الصباح المشمس، الخامل توقظه من كسل بدنه ومن صدى كلام زوجته الذي لا يعيره اهتماما أمامها ولكنه يفكر فيه وعلى كل حال ستغضب وتبكي ثم تنسى كل شيء بعد ذلك هكذا هن النساء. نها تزيد وتشعل النار من حولها، هير أنه دوما يقول لها: (أنا الرجل في هذا البيت وأنا الذي أقرر وأعرف ما فيه المصلحة) 4

إن في الأمر استبطان لنفسية هلال وهوص على ما يبلبله صدى التمزق الذي يخفيه جراء تفكيره في أمر بيع المنزل الذي لم تلاقيه زوجته إلا برفض عارم. ويعكس إحاطة الراوي بدقائق حميمة لهذه الشخصية المتوترة والمآزق الذي تورطت فيه بلعبة بسيطة وهو إحكام إغلاق باب المرحاض عليه فكانت النتيجة إن أصبح أسيرا داخله. يقول:

مفاتيحه غير صالحة ولا تلائم وعرقه يتصبب، وأراد أن يخلع سترته، ولاحظ أنه لا يوجد مكان يمكنه أن يعلقها به وانتبه إلى الجريدة بجيب سترته وأخرجها وراح ينش بها طلباً لهواء بارد فلقى والسقف يكاد يلامس صلته الندية وكان المصباح يتدلى بين عينيه وكان يرى فيير الظلام الأحمر وامتزجت الرائحة العرق بالرائحة البول وأحس بصعوبة في التنفس وضاق عليه المكان بما لا يرحب وأخذ من السطل ماء وسقى به وجهه وقفاه وقال في نفسه: « يا إلهي، ماذا فعلت كي أتورط في هذا الجحيم؟ » وقال البيضاوي مترنماً « هل ترى قمنا بجرم أم قلنا كلام لم نصن فيه اللسان؟ » رمى نظره إلى المرحاض".5.

إنه سرد خطي يكشف ورطة مجانية في مكان قصده قبل قليل ناشدا الراحة؛ (كانت الراحة تتسرب إليه أو كان هو يتسرب إليها اليس يسمى بيت الراحة "6 ظل الراوي موفور الحكيم مشدوداً إلى ضمير الغالب وهو الضمير الذي يمتلك تراثاً يمتد منذ بداية الحكيم الشفوي حيث كان) تحيل دوماً على زمن سابق. ألا يشير هذا من قريب أو من بعيد إلى أن المكان والزمان والشخصيات وحركية الأحداث لا تملك أوراق هوية تشهرها في وجه الراوي كي يكف عن نيمته السردية. ولذلك فأحياناً يتزوج ضمير المتكلم مع ضمير الغالب: "هنا امرأة أخرى ليس لها ثلاث بنات، ولم تسم البنات فهي لا تعرف ذات العقل ولا الساكتة ولا الحمقاء إنها امرأة تسير على الرمل والمشي على الرمل يبعث على الابتسام ابتسمت للرجل قرب الحقيبة وأطرته بعينيها سألته:

- هل أنت مسافر؟ ماذا تحمل في الحقيبة؟ لا أدري

هل هي حقيبتك؟ لا أدري وضع يده على الحقيبة وراح يتطلع إلى البحر لا شك أن رائحة البحر أسرته ولذا كان يرسل بصره إلى البعيد الأبعد متجاوزاً سلالته ويرجع البصر بعد أن يضل ويميا. صحيح هذه الحقيبة هل هي حقيبتني؟ ولماذا أحملها؟ وماذا فيها؟ انتصب وحمل الحقيبة بين يديه ورجها رجتين وضعها على الرمل ثانية ركلها بقوة برجله اليمنى تدرجت على الرمل تركها وسار: "7

ثلاثة أفاق: أفق المرأة المتسائلة حول الحقيبة. أفق الرجل الذي يحمل الحقيبة. وافق الحقيبة الموضوع. ترى ألا نحمل حقالب بل آلاف الحقالب المادية والرمزية يومياً ولا نتساءل ما المقصد من حملها؟ ولماذا نصر على حمل أشياء تكبلنا وتوجه مسار حياتنا رغم أنها منفصلة عنا ويمكننا أن نتفصل عنها؟

إن السرد بضمير الغالب كما ضمير المتكلم يخلق فضاءات تسمح بالتزاوج والانشطار والتناسل والتقاطع مع ظواهر وشبهات الشخصيات المتوترة وأشباهها المقيمة وانعطافاتها نحو مها رب. كما أن بنيات القص السردية توسلت ضمير المتكلم وهو شكل سردي قديم وله ارتباط وثيق بحركة التحليل النفسي كما تطور مع السير الذاتية وثمة قصص من المجموعة جعلها الراوي تنتقل إلى المتلقي من خلال منظاره الخاص ومروية

بلسانه.. = تأملت الصورة = صورتي = جيدا أمعنت فيها النظر كأنما أرى الباطن المحجوب فيها بدت لي فيها مقدمة وجهي متقدمة أكثر من اللازم وفي مؤخر المقدمة نأت العينان اللوئتان. المقدمة أنف بثقبين صفييرين جدا أما الذقن فأمحى، وغزت للحية الوجه بأكمله وجهي وجه كلب، اكتشفت كلبيتي فجأة.

هل أنا وحدي الكلب؟ لا شك أنني كذلك كيفما كان الحال وكيفما سيكون. الحلم فالحلم إلا يخبطني قدر الكلب كل مرة لماذا أنا وحدي؟ وأنت وحدك؟ وهم وهي ونحن وإنتن وحدكن وكلنا وحدنا؟ اعذرني أحس بمفص حاد... معدتي تتقلب.... الفتيان... الأرض تدور... غاطمة... الطست الطست... اسرعي. بمفع بمفع "8

جلي إذن أن ضمير المتكلم هو القناة التي هيأت للمتلقي إمكان اكتشاف دهاليز مسكوت عنها ولعل حضوره قمين ببسط سيطرته على لعبة السرد (إذ يتم إلغاء دور المؤلف حيث تذوب الحادثة المروية في سرده وينوب القاص في النص وينوب زمن السرد في زمن الحكاية وتذوب شخصية المؤلف بما يساعد على تجسيد الحكاية إذ تحيل على أعماق الشخصية حين يتحرك من الداخل إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج كما أنه يقوم على أسلوب مناجاة النفس. يعريها بصدق ويكشف نواياها ويقدمها كما هي) 9

والسرد في اشتغاله ذلك انتهى إلى صوغ حكاياته باقتصاد ثم لم يفتح إلى الثثرة الزائدة أو الوصف المجاني. كما أن الفضاءات وعمليات رصها لفظيا اقتنتت من الراوي حللها الاعتيادية في التجميل فلا رتوشات قلقة أو ما جرى مجرى ذلك غير أن أبعاد التكرار التي تتخلل قصصا بعينها لها وظائف نفسية فنية مثل ما هو الأمر في قصتي "مرت بـ"ي" وغثيان". (هل تفهمني؟ وأنا لا أثق فيهم ولا في هذا العالم ثقتي في الأشياء من حيث هي لا من حيث أظرفتها البراقة الملونة الجميلة الخادعة أه رتبة الصفات لنعد أو لنقلب لا من حيث أظرفتها الخادعة الجميلة الملونة البراقة... لا من حيث أظرفتها الجميلة البراقة الملونة الخادعة... لا من حيث أظرفتها الجميلة البراقة الملونة لا من حيث أظرفتها الجميلة الخداد الملونة البريق الخن الخن ولكل ترتيب معنى اعرف ذلك اعرفه أه... أنا سكران... 10

البنية اللغوية

إن الشكل الفني يبرر الإطار اللغوي هادة ولذلك فالمسار الذي اقتفته القصص المنتظمة في المجموعة دلها على منحى جمالي يؤسس للغة حاكية بمكر خفي دون استغراق طافح بأساليب متفاحصة أو إيمان في لتفحيح وتحكيك الجملة والكلمة بل تتعاقب اللفة وصيغ المشاهد عاكسة الرؤى والأسئلة في دلالة لا تخطئ المعنى الثر... خرج الطفل من البيت جاريا كأن به مس تعدى الزقاق الضيق المظلم الذي يوجد البيت في قاعه وتجاوز الساحة الواسعة المترية أمام الزقاق كان يلوي يده على سلة سوداء مكتنزة يمسك

بها من أعلى قفاها والقطعة تترنح وتعلي أرجلها نحو يده وتفتح مثل حية، والطفل يولول ويلعن القطة... والقطعة تخبش يده فيضربها ضربا شديدا على رأسها.. ثموء وتفتح فاهها باحثة عما تحضه. فيظهر قعر فيها.. تخبش وتضرب لا ترعوي والضرب لا يعييه 11

الصيغة المشهدة امتثلت لها اللفة بحصر الحدث والكشف عن المآزق البرئ لهذا الطفل الذي يتسرع الزمن ليفنو رجلا فيحتال ليستعمل دراجة أبيه النارية في غفلة من حارس الدراجات. هذا الطفل وجد نفسه ذات مرة مدعوا للثأر من عار لحقه إذ آتت قطرة على فراخ حمامه الرطبة الجميلة فأصر إصرارا ١٢ محيد على الثأر غير أن بطولته تلح في قتل القطعة لم تمر جرتها على خير وكما سيتضح لاحقا فقد أفلت البنية اللغوية لمجموعة فنطازيا من ارتداء مسوح أي جنس أدبي آخر كما لم تلتبس بأي جنس معري آخر وهو ما خلصها من النويان أو الانصهار في أسئلة الجنس الشعري أو خصائص الجنس الروائي فتصصها قصة بالقوة مما يشي على أن البناء السردى مسند بوعي نظري مهذب الرؤية مصححها. في توجه ذاتي لم يفرزه شرط قيصري الولادة. أو أخرجته الصدفة من معطف أب رمزي على غرار أسماء كثيرة 12. بل إن المجموعة القصصية أسست للفتها صوتها الخاص وتشكيلها الأسلوبى الفريد. وهذا الوضوح الأسلوبى الذي داب على أن يلتقط الأشياء والمواقف الاجتماعية والحركات النفسية وصراعات الذات المبررة في سياق وهم أو حقيقة سيان. فقد غاص عميقا ليحوز وعيا وجوديا له أسئلته القلقة. أفق أيها الحالم. انقد النادل. وذهب إلى سبيلك. لسبيلك حال ينبغي أن تذهب إليها النظر إلى المنفضة الطافحة أعقابا. أكلمنا جلست وحيدا همت. وأعدت بناء العالم ٩٩ بناء العالم ٩ ماذا يقول هذا الأحمق؟ هل في العبارة حرية؟ يبدو لك أنك حر طليق فتصرف لك"ما" تشاء. وك"من" تشاء وأنت في الحقيقة كتلة قيود وأنت تعيش درجة من درجات الوحدة عظمى. وهل في الوحدة حرية؟ لا حرية داخل اللفة الحرية في الخارج اللفة ناموس. اللفة تسك عقود الوصل وتسن الذرائع إذا نطقت العبارة وزنتها بالقسطاس 13. هذه الملامح اللغوية الرصينة ما ينبغي أن نخدعنا من أن المجموعة فيما هي تسمى لخدمة اللفة الفصحى والألتمار بنسقها اللساني تشق عصا الطاعة في العمق. فهتكت السجف الذي يفصل كيان اللفة الفصحى عن اللفة الدارجة وهو ما يمكن أن نراه في قول الشخصية التي لم تملك اسما محددا وظلت كتلة من هياج استبقت الزمن لتعي موتها ودفنها وعاشت بعد ذلك إلى حين في قصة: لا تضحك للريح «لماذا نضحك للريح جهزنا الماء فنطفو فوقه خفافا يضرينا البرد وحمار الليل والعين..... نضربها بنعسة يضبعنا الضبع نترك لجمل بما جمل وعلينا السر الملح وألف حجاب ويضرينا الخلاء والسلك اليقظة نرد البال نموت من الضحك يفوتنا الفرس في مارس نجتمع ونطوي مقطوعين من شجرة على رأسنا وعيننا" 14

إن القارئ بمجرد قراءتها يقف أمامه المعادل الدارجي لها. فعلى الرغم من أنها دخلت النسق الفصيح فإن إرسابات الذاكرة لها بالمصاد. إن القاص سعى إلى تفصيح العامي أو تأكيد فصاحة الدارجة. ولهذا القصد اصداء الأسلبة كما أكدها باختين في اللغات اليومية التي تختزل وصي الإنسان. والتي تتسلل إلى السرد واللغة لتؤكد هويتهما. الفضاء تيماته والشخصيات

هناك ثنائيتان صاغتا المجموعة القصصية فيما يبدو ثنائية الحيرة /الهامش وثنائية الضياع / العزلة.. فعلى مستوى الحيرة /الهامش فلا مرأ انهما بنيتان مضمترتان في روح المجموعة لا تحفظها المين. إذ القصص انصبت في مجملها على الهامش وعادة ما تظل الشخصيات بلا أسماء مثل شخصية قصة فنطازيا والتي كادت أن تكون أبا مفترضا لجنين مجهض والأنثى التي حملت من نزوة عابرة جنينا مرفوضا وعلال الأسير في مرحاض هو الوجه الآخر للوطن. والمرأة التي انجبت ثلاث بنات وفقدت زوجها ولد قدور. وصاحب الحقبة الذي وجد نفسه لا يجرؤ على أن يفكر في مركز اهتمام إلا في شروء مفترض. والجار الذي حكى لراوي قصة لا تضحك للريح عن أن هذه البلاد كلها لصوص. لأن موظف البنك حاول سرقة بدون خجل. لأن جاره الحائر مجرد هامش وقد اكتشف سبب حيرته وما مشيته يقول: " تضحك للريح فنصير مثل الكاغط إذا سلمته للريح تلعب به متى تشاء وكيفما تشاء. تتركنا حين تشاء في ركن لا تجري فيه. الكاغط يفرقه المطر بعد المطر وتلهبه الشمس بعد الشمس فتتبدل الألوان وينهب السدي.. وإذا أكون كاغطا أسي؟ تكون كاغطا إذا ضحك للريح فلا تضحك للريح ولا تبسم لها 15

والأطفال الذين لم يستسيقوا ما قام به زميلهم حين مثل بقطة شر تمثيل. وشخصية قصة "ظلال البحر" المركزية والتي لم تمتلك اسما قط رغم موقعها. إذ غابت عنها كما تزعم: الحروف. وعلي. واسي احمد لم يحن أو ان مجيئه. فانزوت بعيدا عن اللفظ في المكان باحث عن شيء يصدق وجوده ويزعم حدوثه وهو بين الشك والظلال. وحادة العوزاء وولد عباس والمهدي والجياح الأمس. وولد الميلودي ودادا زهرة وعيشة علي وولداها الأمر ذاته على المكان الذي لا ينهي أن نفعل انه هامشي بامتياز سواء ذو الطابع المدني كالبيت أو السوق والمقهى والمرحاض وشاطئ البحر والرمال. ولذلك فلا خلاص من سمات المكان الهامشية إلا الفرار إلى سمة الحيرة أيضا التي غلفت كيان جل الشخصيات كما أنها قد التبتت مهمتها بالمشاهير والأحاسيس والحركات النفسية. لأننا عادة لا نأبه لذلك فالقاص كان ضروريا أن يمارس لعبة الإصرار على هتك الحجاب بين الذوات وحميميتها المسكوت منها كان الأمر إلا أن كشف عن الحيرة المضاعفة: حيرة الشاب والشابة الملأى بالمرارة بصدد حمل جاء قبل الأوان. إذ كان بدون أوراق هوية. حيرة

حامل الحقيقة الذي لم يدر سلا بفعل بها؟ وحيرة البنات الثلاث الثلاثي استقبلن بالحويل ذات مساء. وحيرة أهل القرية بهرت حادة العواء، ما أن للمكان حيرته: المقهى، المرحاض، البلدية، وغيرها حكما أن الضياع والعزلة قد سادتا المجموعة بما يعني أنها مسارب للضياع الذي كان مصير جل الشخصيات ما هذا هيبة التي استطاعت العودة مظفرة إلى القرية بابيتها وحمارها المصلومة الله. وهل هناك أفسى من عزلة علل في مراحض. والرجل صاحب الذي قرر الاختفاء. إنها لعبة الضياع المرة في كل الفضاءات والحيرة في كل الأمكنة وفي ذوات جل الشخصيات ولعلها الوجه الآخر لأساة وطن يتداعى وانقلاب الصورة: الفنطازيا المستتبسة أمس هاهي قد هادت هزائم وضياعا وحيرة وحصارا إنها فنطازيا بشر هذا العصر. حيث هم مشروطون بها مشيتهم التي ستقتنع بفنطازيا ذات مقاسات خاصة.

هوامش:

- - نص المداخلة التي ساهمنا بها على هامش الأيام القصصية لثانية التي نظمها نادي القصة القصيرة بزاكورة أيام الجمعة والسبت والأحد 28 فبراير 1 و2 مارس 2003
- 1 - عبد المجيد جحفة فنطازيا مجموعة قصصية منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة ط1 الدار البيضاء 2002
- 2 - د. عبد المجيد جحفة استاذ التعليم العالي بجامعة الحسن الثاني كلية الآداب المحمدية بلمسبك البيضاء، له إسهامات في مجال التأليف والترجمة، إذ قام بترجمة- كتاب " الشيخ والمرید" لعبد الله جمودي. - " الاستعارات التي نحيا بها" لا يكون مونسون
- 3 - يرجى النظر بدقة وإمعان لوجه الكتاب وقفاه لتبين مظاهر التاويل الذي ذهبنا إليه فيما يتصل بها.

4 - فنطازيا ص 12

5 - نفسه ص 14

6 - نفسه ص 14

7 - نفسه ص 17

8 - نفسه ص 23

9 - حسين عيد: مجلة علامات في النقد، ع 43. المجلد 11. ص 337

10 - فنطازيا مجموعة قصصية ص 10

11 - نفسه ص 35. د

12 - القلق الإبداعى هو رديف القلق المعرفى، كلاهما شقاء ومعاذاة ولعل الإبداع الأصيل علامة

على ذلك الدرب الذي لا يسلكه إلا من غاص في لظى المعيش أو المتخيل. أما الذين امتلكوا أسئلة يمتور ها الزيف فغالبا لا تحمل نصوصهم في طياتها بذرة الموت..

13 - فنطازيا ص 39

14 - نفسه ص 27

15 - نفسه ص 27

الدارجة والفصحى بين القصة والمرجع

د. الحبيب الدايم ري

هل يمكن الدفع بسؤال "الكتابة بالدارجة" إلى أقصى ممتلكاته دونما وقوع في مطب التنازع؟ بمعنى هل هناك إمكانية للحديث عن "كتابة أدبية"، في القصة كما في الرواية، في حال اعتمادهما كلياً على سند شفوي (أو لا كتابي)؟ أليس من المجازفة، مثلاً، كتابة قصة قصيرة بالدارجة، وهل بالوسع ذلك، من غير انحراف تكويني لا ينزع عن القصة اجناسيتها بما هي شكل له خصائصه الجوهرية المرتبطة، أساساً، بالمكتوب؟ وإذا ما تجاوزنا فعل المجازفة، كفضل يستمد شرعيته من خروج الإبداع ذاته عن مقتضى المألوف، للوقوف على ما يتبقى من "قصصية" القصة حين تكتب باللغة الدارجة، فما الذي سنصادفه في هذه "القصة" غير "الحكاية"؟ وما جدوى تجريب الكتابة بالدارجة في القصة القصيرة (والرواية) طالما أن هذا الطريق لن يقود، في نهاية المطاف، سوى لفن ما قبل كتابي ما عادت توجبه مشروطات، هو فن الحكاية الشعبية؟ لا توقع كتابة القصة القصيرة بالدارجة، أي دارجة، إلى هدم لا مقصود للحدود بين جنسين مختلفين هما الحكاية الشعبية والقصة القصيرة؟ بل وإلى المماهة بين محفلين راسخين هما المشافهة والكتابة؟

بيد أنه ليس من الحصافة التسرع في انتزاع أحكام تقوم على مقدمات وحدود يعوزها غير قليل من التماسك والصلابة. فالكتابة في المشافهة ممارستان متميزتان، لا لأن الأولى (أي الكتابة) أثرغراية (خطي) ولا لأن الثانية (أي المشافهة) لفظ اكوستي (منطوق و مسموع) وحسب، وإنما لأنهما يختلفان في مستوى التعاطي مع اللغة. بمعنى في درجة المقام الذي تحظى به الصنعة اللفوية ضمن بلاغة التصريح أو التلميح. فكلما تخطت اللغة عتبة الحقيقة نحو إنجاز، وتدرجت الصياغة من التقرير نحو الإيحاء، كنا أمام فعل كتابي ولو كان معبراً عنه شفويًا. ناهيك عن كون الحوامل الايقونية ليست تعلمات كافية كي يكون ماهو مكتوب "كتابة" بالضرورة. إن الكتابة الإبداعية لا تختلف عن المشافهة فقط في كونها مرتبطة لاقتضاعات السند الايقوني في شرطية التسوينية، بل تختلف عن الشفوي والكتابي (بالمعنى الواسع) معاً في انحيازها الحاسم إلى إمكانية قصوى في اختيار الدوال وأشكال الصياغة.

نتكلم هنا عن الكتابة كمصطلح أدبي ولقدي، أي بما هي ممارسة تستعمل اللغة والصياغة استعمالاً مخصوصاً خارج ما هو وظيفي. فتجربة "عبيد الشعر" من شعراء العرب القدامى كانت، وفق هذا الطرح، تجربة في الكتابة الشعرية، والقران ذاته كان "كتاباً" رغم نزوله، على الرسول (ﷺ)، شفويًا وملجماً. بينما لم تكن، في تقديرنا، تجارب أخرى، مسطورة في كتب، إلا ممارسات شفاهية (مثل أعمال المنفلوطي وطه حسين مثلاً).

إن هذا الطرح من شأنه أن يساعدنا على إخراج إمكانية كتابة قصة قصيرة باللهجة الدارجة من دائرة الاستحالة، وإن كان في الوقت ذاته يهدد بإدراج عديد من القصص المكتوبة بالفصحى ضمن ما ليس قصة. لكنه طرح يفتح آفاقا واسعة للحوار حول مدى أهمية حضور الشفوي- في شقه اللغوي واللهجي- ضمن كتابة القصة القصيرة. ولأن توظيف الدواج (ج. دارجة) واللغات الأجنبية، في القصص القصيرة و الطويلة، العربية والمغربية، واقع لا دامي لنفيه فإنه من الأنسب تشخيص مظهراته النصية بدل الاختلاف حول تحقق حدوثه. لاستخلاص بعض النتائج والأفكار حول الجدوى الاطروحي والجمالي من توظيف التعابير والصيغ الدارجة في القصص القصيرة المكتوبة باللغة العربية الفصحى.

علينا أن نعترف أولا أن أي افتراض لنقاء اللغة، أي لغة، يبقى مجرد مصادرة على مطلوب نوستالجي طويلاوي. الدواج تفريعات للفصحى والفصحى قاسم النواج المشترك. والفصحى ليست فصيحة بإطلاق حتى داخل القواميس نفسها. وهي بالتالي لا تخلو - كفصحى- من تهجين مقصود و لا مقصود. وعليه فما من قصة أو رواية ممكنة التحقق بلغة فصحي مقطرة ودون شوائب غير فصيحة، معجما وأسلوبيا وتراكيب وأفكارا.. بمعنى أن التفصيح أو التدريج لا يكونان على مستوى المفردات وحدها، وإنما قد يكونان على مستويات عديدة منها، مثلا، اتخاذ الفصيح مظهرا نطقيا دارجا أو العكس، أو إهمال الاعجام أو إثباته، أو إغفال الهمزة أو التنصيص عليها، أو إضافة المدود أو حذفها. إلى تفصيلات التوليف بين العربية الفصحى والدارجة في المتن القصصي تبرز أساسا، في كون الفصحى، بخصائصها المشوشة بالدارجة، تستحوذ على السرد بينما تجد الثانية (الدارجة) مكانا لها ضمن الحوار. إذ استعمل أغلب كتاب القصة (و الرواية) اللعب في ثنائية قصصهم (ورواياتهم) جزئيا أو كليا، حوارات باللهجة (اللغة) العامية، بمن فيهم أولئك المتحمسون لنقاوة الفصحى (نذكر يوسف إدريس، نجيب محفوظ، يحي حقي، يوسف الشاروني، الطيب صالح، عبد الكريم غلاب، محمد زفزاف...). لئن كان توظيف الدواج في الحوار يجد له بعض المسوغات الموضوعية ما يمنحه حجيته التي يمكن قبولها بسهولة، مادام إجراء حوارات بين شخوص وشرائح بشرية غير متعلمة بلغة غير الدارجة هو الذي يحتاج إلى القوة الإقناعية.

الدارجة من الناحية العملية هي الأقرب إلى تشخيص محاسكة الحوارات المباشرة في مجتمعات لا وجود فيها لشخص واحد يتكلم اللغة الفصحى كلفة وظيفية في معيشه اليومي.. و فضلا عن كون اللغة العربية ليست أداة تواصل يومي بين الناس إلا يعمل التحوار في القصة بهذه اللغة العامة على الابتعاد عن أجواء الحياة العامة، أو على الأقل إلا يجعل من الحوار محادثة إنشائية مفتعلة؟ هذا من جهة من جهة أخرى إلا يصبح كل

المتخاطبين في القصة، على تباين مستوياتهم وجغرافياتهم وأوعالهم، متحدثين للغة نمطية تتوالت فيها ولا تلوينات؟ سيكون من سوء التقدير جعل شخص القصص، على تفاوت لهجاتهم، يتكلمون بلغة واحدة هي لغة الكاتب. ومن ثم فاللهجة المحلية قد تكون هي ذلك البهار الذي لن تأخذ طبخة الكتابة القصصية نكهتها المألوفة من دونه. ليس في الحوار حسب، بل وفي السرد والوصف أيضا. وليس في المحكي القصصي والروائي العربي وحده، إنما في كل الآداب العالمية. إن لغة القواميس، رغم تضمينها لكثير من الألفاظ العامية، ليست هي لغة التداول ولا لغة جزء غير يسير من القصص والروايات. ومع ذلك فإن المزوجة بين الفصحى والعامية في الكتابة القصصية، كواقع نصي، قد يحتاج إلى ما يبرره على المستوى النظري. فليس كافيا الادعاء بكون الفصحى غير متداولة في الحياة العامة لكي يتم الانتصار للامشروط للدارجة. ففي كل لغة فرص كبيرة للمناورات الخاصة بالتشخيص والأسلبة والمحاكاة وتمثيل الأوعية واللغات واللهجات المختلفة. هذا على فرض أن الدارجة بما هي أداة وظيفية للتواصل بين الجماعات السوسiolوجية تتوفر على مقومات القبض على موضوعها بدرجة خطأ أقل. إن من شأن الانتصار إلى توظيف الدارجة، في كتابة القصة القصيرة، على أساس اقترابها من نبض الحياة قد يدفع باستحالة الترجمة- ونعني هنا ترجمة السرد- إلى لغات أخرى. وهذا غير صحيح وتفنده الهجرة الموفقة لما لا حصر له من النصوص بين الضفاف اللغوية بكامل وجهها وحرارتها. هذا فضلا عن كون استيحاء نص قصصي أو روائي من واقع ما لا يضع قيد اللغة أو اللهجة المتداولة في هذا الواقع قيذا ملزما أمام الكاتب. ففرانز كافكا كتب نصا جميلا عن أمريكا بلفته هو لا بلغة أمريكا ومن غير أن يزورها حتى. و بول بولز وخوان غويتسولو وكانييتي، وجوانا غليو وسواهم كتبوا قصصا وروايات عن بلادنا بلغاتهم وخارج ثنائيتي الفصحى والعامية أو السرد الفصيح والحوار المدرج.

إن المسألة، فيما نظن، اعقد من تنازع بين فصحى ودارجة. إنه صراع مفتوح بين لغات ورؤى مختلفة داخل رقعة الكتابة بتنوع محالدها، ومظهر لقصور اللغة، أي لغة، عن استيعاب حالات معينة أو لعدم تملك لغة من قبل متكلميها بمن فيهم الأداء والكتاب أو لكلي الحاليتين. فهناك كتاب قادرون على التجول داخل لغتهم بحرية للبحث عن الأعمق والأصدق من المفردات والصيغ حين يظفرون ببغيتهم يقترضون من لغات أخرى أو لهجات. وهناك آخرون يتكئون على السواج اللغات الأخرى لأنهم يفتقرون إلى سبر أغوار أي لغة. لقد كان شارل بودلير مكرها للبحث، خارج القاموس الفرنسي، عن لفظة تدل على شجن الروح فما وجد غير spleen الإنجليزية. ولم يعثر سميح القاسم للتعبير عن تفريية الفلسطينيين الذي تتقاذفه المنايا إلا على عبارة persona non gratta كذلك الحال، ربما، كان بالنسبة لياسين همدان لما حسم أمره من أن ديوانه في mannequin.

هذا عن الشعر الذي تظل فصاحته، قياسا إلى القصة والرواية، غير مشوشة كثيرا بعكارة الدوارج واللغات. ولا غرو أن تطفو إلى سطح النصوص السردية الفصيحة مظاهر لغوية "غير فصيحة" من خلل العناوين والموازيات النصية، بدءا "بالمعلم علي" وربما قبلها مرورا بـ "الفاخر الظاهر" و"هنا طاح الريال" و"الدنيا هانية" و"زريعة البلاد" و"هلم تدريجا... هذا غير "كازابلانكا" و"سلسيتنا" و"ترانت سيس". وغيرها من العناوين غير العربية لنصوص سرديّة هربية. ولا خلاف في أن اللغة، مهما طاوعت، لن تقوى على أن تنوب عن الواقع، فكلمة كلب لا تعض كما قال هنري جيمس، ونحن لا ننام في كلمة سرير كما قال جان ريكاردو، ليس لكلمة سكن، الاعتبارية، مضاء لقطع تفاحة. لكن هذه البداية ▮ ينبغي أن تكون تلمة لركوب مطية للإغارة على اللهجات من طرف العاجزين من كتاب القصة والرواية بدهوى محدودية الفصحى في التعبير عن الجواني والخبئي واللامقبوض. فالدارجة ما لم تكن ملاذا حين لا ملاذ هي، باعتقادنا، مجرد حذقة تخفي ضحالة في امتلاك الموضوع واللغة على السواء. الدارجة واللغات الأجنبية والعناوين المفتعلة لا مسوغ لها خارج مسوغات الذهاب أبعد من الفصحى، بعد استنفاد إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع. من ثمة فالدارجة ليست قطعة غيار مزيفة في ماكينة الفصحى وإنما نافذة احتياطية فتحها لا يتم إلا لضرورة فنية لازية. لأن الفصحى بوسعها، ما لم يمنع مانع، ترجمة كلام السوق وباعة السمك، المثقفين و الأميين، المحافظين والحدائين و سواهم. هؤلاء وأولئك، شريطة أن يمتلك نواصيها الأديب، حينها قد يصبح استعمال الدوارج واللغات الأخرى فائض قيمة لا عجزا في موازنة الكتابة القصصية والروائية كما يتجلى في عديد من نصوصنا.

الدارجة في القصة القصيرة

د عبد الرحيم مؤذن

كلمة لا بد منها:
مبارك الدريبي (1939-1996)

جاء "مبارك الدريبي" من عالم الشفاهة قبل أن يجيء من عالم الكتابة. وبذلك فتجربة -كما سيتضح- من خلال التحليل - "مبارك الدريبي" هي تجربة الحاكي الذي يكتب، قبل أن يكون الكاتب الذي يحكي. والفرق بينهما شاسع ما دام الحكي الشفهي هو نسخ الكتابة من خلال سارد معين رسخ، من جديد، تقاليد المحكي الشفهي عبر صيغ الحكي المكتوبة التي جاء لاحقة - مرجعية و مكونات نفسية و وجدانية و موقفا فكريا واديولوجيا - قبل أن تكون سابقة ما مصادر الشفاهة عند "مبارك الدريبي"

(1) إنها مصادر البيئة الفنية برصيد المحكي الشفهي و الفقيرة إلى حد العدم، في المعاناة اليومية لتحصيل الحد الأدنى من وسائل العيش - لا غنى للباحث أو المحلل - بالرغم من الضرورة المنهجية الملزمة بالخضوع للنص - عن الخارج - الخارج النصي - لمعرفة الداخل، الداخل النصي.

(2) و انتفاء السارد - مؤلفا أو حاكيا - إلى هذا الرصيد الفني من الشفاهة، والمتضائل، يوما بعد يوم، هو احتفال بهذه السلالة من الرواة الشعبيين المنقرضين لسبب أو لآخر، والذين لم يبق منهم إلا الوشم، ومنه وشم النص، وآخر ملامحه ساردنا المنتمي إلى هذه السلالة وقد لا نكون مبالغا من جهة، وفي الكتابة من جهة ثانية.

(3) و بسبب هذه المرجعية، مرة أخرى، لم يكن المحكي الشفهي موضوعا من موضوعات الكتابة، بل على الكتابة ذاتها. ذلك أن المحكي الدارجي - وهو محور النبوة الحالية - قد نجده، بشكل أو بآخر، في السرد المغربي الحديث، غير أن الفارق بين سرد القاصين (الكتاب) المخارية، و سرد "مبارك الدريبي" هو السرد بالمحكي عوض السرد عن المحكي. فالسرد - بالمحكي - يجعل منه أداة بنائية تتكامل مع القضايا و المضامين الخاضعة لهذا المنظور البنائي. أما السرد - عن المحكي - فيجعل من هذا الأخير - موضوعا من بين الموضوعات المطروحة. و "مبارك الدريبي" كان يفكر بالمحكي و لا يفكر في المحكي.

في سياق هذه المداخلة، سأحاول متابعة تجليات المحكي الدارجي - الشفهي عامة - في مجموعة "الفران" ل "مبارك الدريبي" مركزا على النص الأخير الحامل للعنوان ذاته، وأول مظهر من مظاهر التجلي الشفهي لمظهر الشخصية من خلال

I- الشخصية: اسم العلم المعتق في تجذره التاريخي ۞ الدلالي، أو في وظيفته التي منحتة موقعا جديدا لم يتكرر لهذا التجذراو المتأقاة.

و الأمثلة التالية توضح هذه المستويات دون الدخول في التفاصيل: الدفوقية /جمعية/ خلافة/ رواية/ حادة/ فطين/ عليوات/ المروكي/ مهماد (محماد)/ بارودي/ مينة الطنجوية/ رقية علي/ ولد طامو/ اللعابة/ بوسلهام/ كرانط/ الغزواني/ سيدي حيا/

وكل اسم من الله الأسماء يخفي حكاية يبطه بمكونات اسم العلم من حيث البنية اللغوية مرة، ومن حيث المرجعية الواقعية مرة ثانية، ومن حيث الوظيفة مرة ثالثة.

ب- من خلال الصفة على اختلاف مستوياتها و اللقب و الكنية..الخ. ۞ كلها مستويات دلالية. وعلى سبيل المثال اذكر: الموكي/ رواية/ غبوش الكار/ عمارة النشاط/ المرأة الصاروخ/ الحلوقة/ قرمان/ موكا/ نقروش/ هومار/ بور كابي/ مسخوط/ موحى الشلح/ المغمض/ الفقية الأعور/ راس الحلوفا/ خردامي/ دودة التبغ/ ابنة الخافزة/ عيون الصفاء/ دواب الغباوة/ سيدة البحر/ قطار الغباوة/ ابنة الخوذة/ المحضرة/..الخ

هذه الصفات لله تكون أحيانا استعارات أو كنيات/ أو لله تكون أحيانا أخرى، صفات مباشرة ذات وظيفية محددة أحيانا صفات - كما يقول النحويون- (غبوش الكار) اقرب إلى الصفات المصدر، وأحيانا أخرى، قد تصبح الصفات مرتبطة بموقف معين (مهماد تحريف "محماد" النادل الذي كان يشتغل عند الفرنسيين فنطقوا اسمه بهذه الطريقة المتداولة بين الزبناء و هذه الصفات، مرة أخرى، تسمح، من خلال الإلحاح عليها في مواقع عديدة من النص، بتركيب صور النذاكرة المشكلة من الخيال و الواقع لاسترجاع ذاكرة جماعية تداولت هذه الأسماء و الصفات و أعادت إنتاجها- و هذا من رصيد الشفهي- بصيغ عديدة ۞ مواقف مختلفة إلى أن ضاهت هذه الصفات الأمثال المتوارثة والحكم المتداولة.

II اسم المكان: في مجموعة "الفران" و مختلف النصوص القصصية التي أصدرها "مبارك الدريبي" نجد هذا الاهتمام بالمكان من خلال "طوبوغرافية" ترصد ما كان و تتابع ماهو كائن. حدان متوازيان للأمكنة في هذه النصوص ۞ كان المكان القديم يطارد المكان الجديد، و المكان السابق يأخذ بتلابيب المكان الحديث.

و من أهم سمات هذا المكان/ أيضا، توزيعه بين المكان الخاص، ۞ المكان العام ۞ السارد يوجد في المكانين معا، غير أن الأمكنة الحميمية تأخذ اهتماما اكبر، ولو وصلت إلى أحط درجات البؤس أو الحاجة. ف "كتاب سيدي رحال" يتكرر في مواقع عديدة من المجموعة من مواقع مختلفة. فهو يرتبط بإحساس خاص عند حضور رهيقتة في الكتاب التي كانت جميلة و ضعيفة العود، ذات نظرات حاملة كالمرالس (المجموعة ص 120) و الفقيه "سيدي

رجال ٥ يختلف سوطه من سوط الأب، ٥ العالم المحيط به اسواط في اسواط. " مكان السوط يأكل مني، وكان أبي تأكل الله الشوارع والشمس" (المجموعة ص 124) و قد يصبح الكتاب مكانا لممارسة شيطنة الأطفال، دون أن يشاركونهم المارد في ذلك "ستروا جسدها الجميل بالألواح على شكل سياج، و أكلوها. كانت الصغيرة تصيح وتبكي وكانوا هم جياح ضريني احدهم بلوحة حادة السن، فسالت قروح راسي دما غزيرا" (ص 124)

وأخيرا، وليس أخرا، هو مكان للتمييز بين أبناء الفقراء وأبناء الأغنياء "....وتأتي حلقة الذكر التي يشارك فيها بعض المحضرة الذين لهم حظوة في الكتاب، وفي صدر الفقيه حب لأبائهم الذين يملكون (ص14) هذا بالنسبة لأبناء الأغنياء. أما أبناء الفقراء، فيخاطبهم الفقيه، من خلال أخيه "خلافة" الذي عوضه ثبرة وجيزة، بهذا التحذير المستند إلى الوعد ٥ الوعيد. "احترس من نفسك. كن صارما مع هؤلاء "البنغال" ص 122. و مع ذلك كان "خلافة" الساذج يسمح لهم بالكثير مما دفع بالسارد إلى الشعور "بحرية ما في هذا الجو البسيط" (ص122).

لقد استطاع السارد أن ينتقل في كثير من الأحيان، من مستوى المكان إلى مستوى الفضاء، مع غلبة الهاجس التوثيقي الذي استبد بالسارد مخافة من ضياع الأمكنة، وفي ضياع الأمكنة ضياع للذكرى، وفي ضياع الذكرى ضياع لفضاء الأحلام المجهضة والرغبات الدفينة.

الانتقال من المكان إلى الفضاء، هو انتقال من التاريخ الفردي إلى التاريخ الجماعي. وكل اسم من أسماء الأمكنة الواردة في هذه المجموعة، وبخصوص أخرى، يعكس تاريخ الأفراد، ٥ من خلالها تاريخ السلالة التي كان أفرادها القادمون من كل فج عميق، قوائم هذه المدينة وسواربها. إنها قوائم من لحم و دم، و سوار من عرق و دمع، استوى في ذلك العالم والجاهل، والمرأة والرجل، والمومس والخدمة في دور الأجانب و من تشبه بهم، استوى في ذلك العامل والفلاح، و "الهومار" والنادل، والمتامرك و قبله المتفرنس، و من سار على هديه من أبناء الحواضر الكبرى الزاحفين على هذا الفضاء بلهجاتهم ٥ لثفاتهم المدغدة و خبرتهم الواسعة في التجارة ٥ المال، ٥ معجمهم المفتوح على كل اللغات والشرائح والأوضاع.

III الزمن: كما يحدث في الحكاية الشعبية يصبح الزمن زمن القيم الذي ٥ تقترب منه الشخصية أو قد تبتعد منه وفي كل الأحوال، انه "زمن أولاد الحرام" (ص134 مرتان). و هذا يقتضي صراعا ٥ مؤمنة بين الخير و الشرير، بين ما هو كائن و ما يجب أن يكون. غير أن تجسيد هذه القيم لم يكن بالأمر السهل، بعد أن اخذ ممثلوها يتناقصون أو

ينحرفون في حين ظل السارد متمسكا بموقفه "الدونكشوتي" دون هوادة ۞ هذا ما خلق التعارض الدائم بين السارد ۞ المدينة القائمة دون أن يتخلّى عن المدينة المفترضة. "الفریان"

اختياري لهذا النص ۞ إلى اختيار سابق على هذا الاختيار. فالعنوان من اختيار الكاتب، ومعنى ذلك أن النص يحقق أهم ما يريد الكاتب تبليغه في برنامج السرد. و أهم ما يميز هذا البرنامج - وهذا شأن معظم نصوص الكاتب - استناده إلى ضمير المتكلم الذي يعكس كما سبقت الإشارة - هاجس التوثيق المستبد ب "سارد" حريص على ترسيخ أوضاع مدينة كانت وراء - من ناحية أخرى- هنى التجربة الحياتية للسارد، وخصوبتها على مستوى المحكي الخاص ۞ العام كما أن هذا الضمير هو ضمير السرد الطفلي الذي يقدم العالم (الواقع) من خلال عيني طفل يتقدم نحو اليقاعة ۞ من ثم يصبح السارد صاحب رؤية تنظر إلى الواقع من خلال عالمين: عالم الكبار وعالم الصغار عبر مستويات التعارض التي طالت العديد من جوانبهما على الشكل التالي:

الطفل # الأسرة (الأم/ الأب/ الأخ الأكبر...)

الطفل # المدينة الشعبية (الفقر و انعكاساته/ الفقيه/ الأمراض الاجتماعية المتعددة) التي حولت الناس إلى قطع / المؤذن وأدواره الادبولوجية

الطفل # المدينة الجديدة (سلطة المال/ الدعارة/ الاحتيال... الخ)

بين العالمين يتأجج الصراع الذي غلفته اللغة أو لغتان أساسيتان: لغة الأطفال المعنوية الفاضحة، المتمردة على كل أشكال الزيف والقهر. ولغة الكبار القائمة على ترسانة من المفوضات ذات المرجعية الهجائية المترددة على اللسان الشعبي، أو من ناحية ثانية- قد تغلف بمسحة دينية، أو قد -من ناحية ثالثة- قد تمتع من معجم القوة والسلطة والاضطهاد ۞ عبر هذه المستويات الثلاثة يكون القاسم المشترك المتحكم في أبعادها كامنا في جانبين:

1- جانب الفضح والتشهير بممارسات الكبار وبالتالي بممارسات المجتمع "كان أبي يمثل دور البطل أمي تمثل دور الزوجة المسروقة. كان الأولاد لا يمثلون شيئا... (المجموعة ص 137) والإشارة الأخيرة واضحة الدلالة في سياق التعارض بين الموقعين

2- أما الجانب الثاني من هذا القاسم المشترك فيتجسد ۞ اللغة الدارجة التي أطرت لغتي الكبار والصغار. و من ثم جعلت الكبار أداة السيطرة واستمرار السلطة القائمة للأسرة ۞ بالتالي للمجتمع. ۞ جعلت - من ناحية ثانية- من لغة الأطفال أداة لإبراز المفارقات المبكية المضحكة التي يقع فيها الكبار قبل الصغار.

في المستوى الأول - مستوى الكبار- نجد اللغة الزاجرة التي لا تنتظر جوابا بل تنتظر تنفيذا وخضوعا. ومن ثم ينعدم الحوار - أداة ودلالة- ما دام الكبير الصادر عنه الحوار لا يعترف بالصغير الخاضع لسلطته. ويبرز ذلك جليا في هذه اللازمة التي تكررت في مواقع عديدة من قصة "الفریان" تلك هي لازمة "اسمع يا رأس الحلوف" (ص 129/ص 130/131/132/133)

وفي المستوى الثاني نجد "المونولوج" المتمرد على سلطة المتحكم في الكلام أو الحوار (الأب) ولكنه، في الوقت ذاته، يتجه نحو المتلقي الموجود خارج النص بعد أن يئس من وجود متلق داخل النص يحكم خضوعه للتدجين أو الخوف. أو د -من ناحية أخرى- يتحول الحوار الصادر عن الطفل إلى حوار مضاد يعكس حالة التمرد بعد الوصول إلى حالة اليأس، اليأس من إصلاح الأب ومن وراءه.

و القصة، من خلال ما سبق، تعكس هذا الوضع المشدود بين الطرفين خلال أساليب عديدة ارتكزت على صياغة السارد لعالمه الخاص، عالم الأطفال الذي لم يعد عالما للبراءة الزائفة من جهة، أو للحلم والهروب، من جهة ثانية، بل أصبح فضاء لتحقيق العدل وإعادة الاعتبار لقيم مفقودة.

و مكون هذا العالم المركزي يكمن في الطبيعة من مراعي وطيور وأمطار و حمام وعربات و حمير و كلاب كل تلك المؤنثات أداة لتحقيق العدل المفقود من خلال الآتي:

1- لا تبقى الطبيعة حبيسة الفضاء الريفي بل يتم نقلها إلى الفضاء المدني.

إنها عدة وعتاد الطفل عبر الوسائط التالية:

أ- وسيط التعاطف الهادئ بين مظاهر الطبيعة و وضعية الطفل البئيسة وهو يواجه أشكال الاضطهاد. "ضحكت الشمس قليلا وهي تغمزني بين شقو السحب" (المجموعة ص 129) / "ضحك سرب الحمام. صفق الجناح مال على ساحة المولى يوسف و ابتعد" (ص 136) "كان كلبي سعيدا في جلدته" (ص 137).

ب) وسيط التعاطف الغاضب الذي يدفع بالسارد إلى تحريك عناصر الطبيعة انتقاما للطفل الحاجز و لكل المظلومين، فالفران التي كانت تحوم في سماء المراعي، اقتلت الآن إلى ساحة "مولاي يوسف" لتهاجم الناس كما حدث في شريط "الطيور ل هتشوك". الفرق بينهما يكمن في كون هذا الأخير يوجه رسالة عنيفة للذين اخلوا بالتوازن البيئي بأساليب عديدة، في حين يوجه ساردنا في قصة "الفریان" رسالة واضحة امتزج فيها جوع الفریان بجوع الإنسان. "الفریان تحوم في السماء جالعة (...). اسود الأفق بأسراب الفریان. غطت الساحة الجالعة" (المجموعة ص 137)

2- و انتقال الطبيعة من الريف إلى المدينة دفع بالسارد إلى خلق مزيج دلالي تداخلت فيه وظيفة الإنسان بوظيفة الحيوان بل انتقل فيه ماهو مخلوق للإنسان إلى الحيوان، والعكس بالعكس صحيح. توضح الأمثلة التالية هذا المزج المتعمد للوظيفتين.

أ- "تبول المؤذن على الطوار. نهقت الحمير فرحا" ص133.

ب- "ابتسم النادل أكثر. ضحكت الحمير وشكرتني" 134.

ج- "ضحكت الحمير فرحا. كانت فتاة ترقص على نفقات باعزوز بشويا"

د- "تبول المؤذن على الطوار. نام كلبي الأسود على ظهره. رفع قوائمه وفتح فمه واسعا" ص134.

هـ- "هفز قرع الدف و افتظم على أيدي نسوة، كانت تسبقهن عربة يجرها حصان مريض. نهقت الحمير فرحا. ~~ضحك~~ النادل ومسح وجه المائدة... ص134

و- "انطلقت أسراب فتيات مدرسة التقدم في استعراض جمالي (...) نهقت الحمير فرحا" (المجموعة ص 135).

3) وهناك العديد من الصور الأخرى القائمة على علاقات المشابهة و أساليب الاستعارة و الكناية التي تؤدي إلى ترسيخ تحول الصورة الأدمية إلى صورة حيوانية بامتياز، وقد تنوعت فيها مستويات الدلالة. فالنهيق (حرف أ) يصدر إلا في سياق الاحتجاج على فعل شائن صادر عن المؤذن. أما بالنسبة للمثال الثاني (حرف ب) فيعكس رفض السارد لتفاهل النادل. و المثال الثالث نقد للقطيع بعيدا عن أية شعبية، المدجن بالكبت و الجهل، كما هو الشأن في المثال الأخير (حرف و)

الحمير، إذن، هي الحمير البشرية، السائرة، و السادرة أيضا، في نومها الأبدي. إنها تسير بالفعل، لكن سيرها يظل مرتبطا بالنوم الدائم قبل اليقظة.

غير أن استمالة الحيوان لا يظل مرتبطا بأهداف السارد في العدل والنقد والإصلاح، بل قد يصبح أداة لدى (الأخر) المضطهد سواء كان أبا أو نادلا أو محصل ضرائب أو فقيها أو مؤذنا. إنهم ينتسبون - كما أطلق عليهم السارد- إلى زمن أولاد الحرام (ص 134 مرتان). و مثال "راس الحلوف" - اللزمة الأثيرة لدى الأب أحسن مثال على ذلك. ف "الحلوف" الصادر عن الأب يوظف للإهانة و التدمير و محو شخصية الطفل أو اليافع.

العالم، في الغريان، إذن عالمان: عالم الإنسان و عالم "الحلايف" أو الحيوان و ما بينهم يضييق و يتسع حسب أوضاع السارد السردية و النفسية داخل النص.

و لتجاوز هذا الخلل، و حتى لا يتحول الإنسان إلى حيوان، لم يجد السارد أمامه إلا المعرفة أو الكتب، طوق النجاة الوحيد في هذه المعركة الشرسة في المطع الحوارى الأخير من النص نجد الأتي "أفسدتك الكتب يا راس الحلوف

- نعم أفسدتني الكتب " (المجموعة ص137)

المعرفة -بالمعنى الواسع- أداة لاكتشاف قوانين اللعبة التي تحكم فيها أطراف عديدة لذلك استند النص- أسلوب "مبارك الدريبي" رحمه الله البارز في معظم نصوصه.. إلى طريق الفضح والتعرية، بدون هوادة لصانعيها. و من ثم، فبقدر ما يكشف السارد عن ماضٍ بريء تحقق، أيضا، في البراءة الأولى، براءة الأطفال، يكشف، في الوقت ذاته، عن رفض لهذا الماضي الذي أنتج أطفالا كبارا قبل الألوان بسبب انتمائهم إلى فضاء قائم على تحالف الأجنبي مع مالكي الثروة من جهة، وتحالف -من جهة ثانية- المعمرين الجدد في مرحلة الاستقلال، من مروجي الجهل والمستثمرين لسذاجة الناس في ممتلكاتهم الواعية أو غير الواعية في الممارسة اليومية "كان أبي يمثل دور البطل. أمي تمثل دور الزوجة المسروقة. كان الأولاد لا يمثلون شيئا" (المجموعة ص137). السارد، في هذه القصة، وفي معظم قصص "مبارك الدريبي" هو الحاسكي والحاسكي المضاد، الواسف والمعلق، المدمر والباني، المادح والهجاء، الباكي والضاحك، الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية. وفي كل هذه الأحوال يتساءل السارد بقوله: "سألت نفسي ببلاهة: لم يجر أصحاب الكتب عربات الموتى..". (المجموعة ص132) وفي مكان آخر: "صديقي أكل التفاحة. وأجرانا عربة الموتى." (المجموعة ص131)

إنها لحظة يأس قد تنتاب السارد بين حين وآخر، دون أن يمنعه ذلك من متابعة سرده، وسرده المضاد لمظاهر هذا السيرك الضاحك المبكي.

عود على بدء، كان السرد عند "مبارك الدريبي" نابعا- كما سبقت الإشارة في البداية- من مرجعية الشفهية قبل مرجعية الثقافة العامة أو الثقافة المكتوبة. و حيوية هذه التجربة تمتح من ثراء تجربة السارد المرابط بين هذه الجموع طوال حياته، موظفا ما سبقت الإشارة إليه من شخصيات وقائع وفضاءات مدعما ذلك ب:

1) توظيف المسكوكات المتداولة من أمثال وحكم ومقاطع غنائية شفهية جرت على الألسن في مواقع ومواقف متعددة. واشتغال هذه المسكوكات داخل النص خلق دينامية اللغة وديناميكية الحكاية أيضا، (زمن أولاد الحرام/ ماتت الأيام...)

2) تدريج الفصيح وتفصيح الدارج بلغة وظيفية أقرب إلى المتناول. والأمثلة التالية توضح ذلك: "قميص أمي على جلدي" ص128

"أشرب الدم وضحك مع البحر" 130/132

"ماتت الأيام يا خردامي" 131

"جسد ميت مكدودة التبع" 131

"الديدان بالمؤخرات" 135

"مسح وجه المائدة" ص134

(3) الحفاظ على المنطوق، صوتا وإيقاعا، لهجة. فاللسان الدارج لموظف نصوص "مبارك الدريبي" يحد إلى اللهجة المتداولة بالمدينة، أي بالقنطرة؟ عبر تفاعلاتها الأجنبية (الفرنسيون والأمريكان والأسبان والبرتغاليون والإيطاليون) (جوتوكس أو آلة الموسيقى باللسان الأمريكي/ عبارة "بون لوجي" أي السكن الجيد بالفرنسية.. الخ) ثم اللهجات المحلية من أمازيغية (تيموليت) أو غراوية المنتمية إلى رصيد غني من لهجات القبائل الحوزية خاصة، ودورها في بناء فضاء متعدد اللغات واللهجات والتجارب

(4) ومع ذلك، يستطيع الدارس اللساني أن يلاحظ تشابه المعجمين: معجم الفصحى ومعجم اللهجة بمدينة القنيطرة (مثلا يمكن الاستفادة من قواعد التشابه المعجمي مع مراعاة الاختلاف الدلالي في هذا السياق.

من هنا، فالتكلم- والقصة عند الدريبي والسرد عامة يقوم على تشغيل جهاز القواعد المعجمية المشتركة في العربية الفصحى والعربية الدارجة.

مثلا: اللازمة الحوارية: اشرب الدم/أو/ اضحك مع البحر - عربية فصحى
شرب دم/ ضحك مع لبحر - عربية دارجية = مادة معجمية واحدة دلالة واحدة
مع مراعاة اختلاف البنيات التركيبية والصوتية، علما أن الشفهي بالقنيطرة مكتسب عبر عوامل عديدة (الاقتراض/ اللهجات القادمة مع المهاجرين المستوطنين للمدينة.. الخ) وبالمقابل نجد اللغة العربية المعيارية الخاضعة للتعلم المتسمة بالثبات بخلاف اللهجة الدائمة التطور والنمو. من هنا كان مجال الخصوصية والابداع المعجمي عند "مبارك الدريبي" يعود إلى هذا التلاقح اللهجي بين ملتقى اللهجات الذي توفر في مدينة منفوحة على كل الروايف التعبيرية.

و من ناحية أخرى، كان "مبارك الدريبي" - هذا قانون عام- يمارس هذا الإبداع توليدا ودلالة من خلال الأداة التعبيرية- وهو موقف اديولوجي أيضا- الأقرب إليه، وهي اللهجة المتداولة قبل اللغة المعيارية، علما أن "مبارك الدريبي" لم يكن، كما هو الشأن للعديد من كتاب القصة المغاربة، صاحب مرجعية سردية ترتبط بالقصة العربية من خلال أعلامها الكبار وطنيا وعربيا، كان عصاميا في الحياة والكتابة، ومعظم قراءاته كانت نابعة من الحياة من جهة، ومن متصرف بالفرنسية، لمجالات أخرى بعيدة عن الأدب. هكذا كان "مبارك الدريبي" ممارسا للإبداع القصصي عبر اللهجات -اللهجات السائدة أولا، ثم عبر تحويل جديد بواسطة -ثانيا- اللغة العربية المعيارية التي تظل، مع ذلك حاملة للوشم اللهجي صوتا ورائحة وطعما.

كما أن المستوى التركيبي يحتفل بترتيب اسمي (فاعل/فعل/مفعول به) بخلاف اللغة العربية المعيارية المحافظة على التراتبية الشائعة (فعل/فاعل/مفعول به) فالجملية الأولى في قصة "الغريان" تبدأ بالتركيب الاسمي (المطر يتساقط والسحب السوداء) الذي

بلغ ما يزيد عن عشرين مقطعا أو جملة سردية استندت إلى توظيف عنصر الرتبة (ص128) -الابتداء الفاعل- انتصارا لهذه اللهجة

(5) من أهم الملاحظات ٥ مجال التعبير، غياب أدوات الوصل، ٥ أدوات الربط (العطف مثلا) مما يؤكد على طابع الكلام قبل الكتابة.

هكذا كان "مبارك الدريبي" حلقة من حلقات الرواة ٥ الحكاكين ٥ استطاع أن يجعل من الحكاية، حكاية مدينة دون غيرها، مما حوّلها إلى "أسطورة" تداخل فيها الواقع بالحقيقة، ٥ العشق بالفضب ٥ الكتابة بالأحلام

هامش:

- مبارك الدريبي (1939- 1996)
- سجن في الخامسة عشرة من عمره -طوال سنتين- بتهمة المقاومة ضد المستعمر
- كون نفسه بنفسه ٥ عرف بمضاميته في الكتابة ٥ الحياة
- مارس الكتابة القصصية منذ الستينات من القرن الماضي دون الخضوع لنظرية قصصية محددة أو مدرسة سردية معينة
- أصدر الأعمال التالية:

- (1) عيون تحت الليل -مجموعة قصص- اتحاد الكتاب العرب
- (2) طيور الماء (رواية)- المنشأة العامة للنشر ٥ التوزيع والإعلان -تبيبا- 1984
- الفران -مجموعة قصص- دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع -القنيطرة 1995.

الدارجة في القصة القصيرة بالمغرب

أسئلة وملاحظات*

محمد الحاضي

1- لا يكتب القصة، أو لا يكتب قصة، إلا قاصا معلوما أو مغمورا.. بالمثل لا يكتب القصة أو قصة بالفصحى أو بالدارجة إلا قاصا معلوما أو مغمورا أيضا. وإذا فالقصة أو قصة باللغة الدارجة لا يمكن أن يكتبها إلا قاصا. القاص المبدع سيظل هو هو.. بالفصحى أو بالدارجة، أو بغيرهما..

2- فلماذا يكتب القاص أو قاص، قصة أو القصة بالدارجة؟

الجواب، سيكون بالنفي طبعا إن هو توقع واعتقد بالدارجة قارئنا دارجا، حتى نقول عاميا، للقصة..

القارئ بدوره، سيظل أيضا هو هو، باعتقادي، قارئ الفصحى المحدود حدود القراءة في بلدنا. لكن يمكن لذيوع كتابة القصة بالدارجة أن يحفز، نسبيا، لاحقا، سوق القراءة الراكد. بل الأهم، في نظري، هو أن يحفز نقلها إلى التلفزيون والسينما والمسرح إن أحس مخرجونا- بعد أن يقرؤوا طبعا- بأن ذلك سيجعلهم في غنى عن مشقة وتلثم الترجمة والحوار من الفصحى أو من الفرنسية إلى الدارجة..

نعود إلى مناقشة السؤال السائل:

- لأنه يرى في الدارجة الهامش والمهمش؟ الفصحى أيضا تكتب الهامش والمهمش؛ عنهما وبهما.. إذ لا يعانق فعلا، "الرؤية الحادة والصدامية والمتطرفة والحائمة والمستفزة والمخرية والناقصة"، أو باختصار "الملوثة" حسب مفهوم ذ. أحمد بوزفور، إلا القصة القصيرة، كما يقول ذ. محمد عزيز المصباحي دون أن يميز في قوله الفصحى عن الدارجة..

- لأنه يريد تنويع قصة المحكي الدارج في مضانه الأثيرية مباشرة؟ يجوز.. وقد يشفع لهذا الرأي من يعتبر هذه الدارجة لغة الأم والوجدان والأحاسيس والعواطف.. إنها "اللغة المغربية في عربية القصة" كما بصياغة عبد المجيد جحفة. لغة "العربية المغربية" إذن هي التي لا نكيك أو نضحك أو نفرح أو نتألم إلا بها إنها لغة "الهو" و لغة المرأة والطفل والمواقف الحميمة.. إن العربية الفصحى في هذا الموقف هي لغة "الأنا الأعلى" أو هي "الأنا الأعلى" نفسه برأي محمد عزيز المصباحي أيضا، إنها بنظره لغة الأب والرجل والقانون والشرعة والقرآن والأدب والتراسل والخطابة والوعظ والتوجيه والإقناع والحجاج..

يجوز إذن هذا الرأي الذي نعيش مظاهره و قسماته يوميا بكل وجداننا وحواسنا.. حتى أن كثيرون تخترقهم المغربية في العربية وهم لا يشعرون كما بكلام عبد المجيد جحفة..

3- يمكن مشاطرة هذا الرأي إلى أبعد الحدود. وهذا يمكن تعليقه بالمنطق المعكوس في واقعنا اللغوي؛ فانت تجد الواحد من أهل دارجتنا أصلا و نسباً لا يتورع في تدريج كلامه ببعض مفردات الفصحى لكي يثبت بها سلطة رمزية ما.. أو لكي يثبت أنه أيضا من هذا "الأنا الأعلى" السامي، كأن يتلفظ مثلا بمفردة "مشاكل" للدلالة على هير سياق مبنها ۞ معناها. ۞ تسمعه يقول: شلا مشاكل فهذا التلفزيون، وهو يقصد الغرائب والمجائب التي قدشه في هذا التلفزيون، ويقول أيضا وقد جاء لتوه من سفره الأول للبيضاء "الدار البيضاء كتلوح بمشاكلها". وعموما، ۞ نفهم أنه حيث لا يمشي.. وحيث لا يجرد معنى منتجات و مفاهيم المصّر.. فهو يسميها أو ينعته ب"مشاكل". يمكن أن نقول أن كلمة "مشاكل" صار لها معنى تداوليا آخر قد يكون أيضا معنى "أمورات". كما أن جدي، مثلا، الذي ۞ يعلم ولا يحفظ من القرآن إلا ما يقضي به صلواته، لا يتورع دائما عن وعظي بالآية المعلومة التي يدركها جيدا أو يحبها أكثر من غيرها هكذا بالفصحى "ولا تقل لهما أف" ثم يفسر: متكولهمش حتى أف، هاكا هاه" أف " وهو ينفخ بضمه..

في كل الأحوال يمكن أن نرى هنا السفلي يريد أن يتماهى مع العلوي... الواقعي مع المنمط... المحكوم مع الحاكم... العام مع الخاص.. المريد مع الشيخ.. ولنقل إذن، الدارج مع الفصيح كضرب من التعمييض الرمزي لسلطة مفتقدة، الفصحى هي أحد مفاتيحها المقدسة إن لم نقل المفتاح الأراس.

كل هذا وغيره يجوز، لكن الكتابة القصصية بالدارجة ما تزال كذائقة فنية مكتوبة و مقروءة و مطلوبة استثناءا في متنا القصصي، على الأقل إلى حدود اليوم. ربما لأن حراس معابد الفصحى ما زالوا كثروا ووافياء و نافذون حاكمون، لا يرتضون غيرها لغة بديلا.. لكن لا يجب، في نفس الوقت، الاستهانة بالكتابة بالدارجة. فإن تكتب بالدارجة قصة ليس كأن تقول كلاما دارجا جاريا. إن في الأمر، حقا، صعوبة فنية تقتضي عدم التفريط في أدوات الإبداع القصصي. ۞ لعل أصعب هذه الصعاب هي كتابة القصة بالدارجة وفق إيقاع سردي مبدع ينأى بها بعيدا عن التواويد والكلام العادي..

و إذ، تؤكد أن لا خلفية ۞ لا هداء، في كلامنا هنا، للكتابة المبدعة للقصة بالفصحى كما كانت..و كما هي اليوم، و كما ستظل في المستقبل فإننا، فقط، في سياق موضوع هذه الندوة، نتساءل:

لماذا تتم مصادرة هذا النوع اللغوي السائد بالملوم الواقعي بفصحى أبوية متعجرفة، أو متحذقة ملونة كما بالتلفزيون، على أسمع وجداننا الجمعي؟ هل قدر المبدع أن يظل، عندنا، قارئاً و كاتباً خاصاً كما كان "العالم العلامة" للمرحوم أحمد بوكماخ، حتى وهو يعلم فقط قراءة الرسائل لأهل القرية؟ عليه، لماذا يصير السائد، أي القاعدة، استثناءاً خاصاً، الأخير قاعدة سائدة. يبدو بهذه الأسئلة، ربما، أن كتابة القصة بالدارجة معاكسة للتيار، التيار الحاكم المتعالم طبعاً. إننا إذن نصلب إشكال ثقافي لغوي إبداعى مركب... يتناول عليه إلا المهووسون بالتاريخ والجغرافية قبل القصة.. أو لنقل، المهووسون بقصة تاريخ وجغرافية المجتمع. كم هم قليلون هؤلاء المهووسون.. لكن استمرارية لوثة الإبداع لا تحفل بالكم.. لكي يتلوث الإبداع لأبد من الإلزام، أولاً، بقديسته.. اللغوية هنا على الأقل، إذ الاختراق والتدنيس فعلاً سابقان على القدسية والتقديس.

4- أريد أن أقول مرة أخرى، أن كتابة القصة بالفصحى طلعت فالراس، لا. ولكنني أريد أن أقول أن شحنة كهرياء الإبداع القصصي لواقعنا لا تحتمل أكثر الانفجار بطاقة الماء الدارج.. لهذا، ربما، تنفجر بكتابتها إلا السود التي شبعنا من الوحل المتراكم لسيول الفصحى التي ما عادت تسعف فلاحه القصة بشيء، في رأي هذه السود.. وما دام هذا حاصلًا، فلماذا يتم إسعاف هذه الفلاحه من أو بنفس تريتيتها، ولو من دون محصول، ولتي ليها ليها.. لأن البداية دائماً وأبداً وحفوفة. فما دام السد قادراً على إرواء ذاته، أولاً، بالفصحى، ضيره أن يطوح بسما دارجته على حقول العباد عساها تلتفت (هذه الحقول) إلى خصب تريتيتها؟

التربة خصبة، والحق يقال، فمصطفى جباري، مثلاً في قصة "ورقة سيدنا موسى"، يحاول فلاحتها بزرع متطور، قرينة "تطور" الحقول القاعية لدارجة أحواض المدن، ولو أن الباحث الانتروبولوجي حسن رشيق يذهب عكس هذا، بقوله أن قاموس الدارجة يميل أكثر فأكثر إلى التفتير بفعل التوسع الحضري، حتى أنه بات، بنظره، من الصعب التعبير بدقة عن العواطف والأحاسيس الفرحة أو الحزينة. نعود لنقول إن "التطور" عند مصطفى جباري، لغة دارجة سريعة، صادمة، مركبة المعنى ولادة القاموس، كما هو الواقع "تماماً". وليس التطوار بمعنى عياقة القاص والقاص..

بينما القاص الأمين الخمليشي، يظل وفيًا، للاشتباكات الفائرة لدارجة "حمجيق" الريفية حتى في التيهان الثمل لدروب الرباط بعد الزمن.. الذي لم تنل دوائره من حرارة الوجدان الدارج العائد أبداً إلى "حمجيق" ..

على أن دارجة أحمد بوزفور المطلوبة ۞ المشتهاة دائما، خرجت من الجنب، ۞ مدرارة
أسرة الأيمة ملتاعة، لا يجيب، ساردها الغابر الظاهر، والمكتوي بشرور الدنيا ۞ عدوانيتها،
قلت، لا يجيب على "اللي كالأو مالكو"، إلا "مموؤتي" في ۞ دارجة بهذا العنوان..
وأما دارجة قصص نورالدين وحيد، ۞ أخفي تعلقي بعوالمها، البدوية خاصة، ربما
لأنها قريبة جدا من الصور والأصوات ۞ المحايين ۞ النقايم والريعات التي يختزنها وجداني
البدوي.. و ليسمح لي القاص علي الوكيل، على دارجته التي سمعت بقصصه بها، ولم
أقرأ عنها و عنه شيئا، عدا ۞ "العمة" التي تنحو إلى تفصيح بعض مفردات الدارجة،
كما يفعل إدريس الخوري وهو ينتقي من هذه الدارجة، ما يملأ ثغرات المعنى، من العبارة
المغربية المبدعة ۞ المعبرة.. و كما فعل المرحوم محمد زفزاف الذي طبع وطوع العربية
بالمغربية..

و ما دمتنا على مقربة من الرواية، يمكن اعتبار "زريعة لبلاد" للحبيب الدايم ربي،
بدارجتها الكثيفة الحضور، القوية الدلالة، الأصيلة التعبير.. تغريبة "بنورية" نوصية عن
/من زمن البادية المغربية الثابت ۞ المتحول ۞ ليسمح لي كل من بث دارجة صحيحة
بالاضطرار الفني.. في سياق قصصه، وهم أكثر.. لكن المشكل في هذه الكثرة يظل، برأيي،
مرتبطا باللائمة الفنية و الوظيفية، إذ الفرق كل الفرق بين أن تضطر إليه اضطرارا هو
الأنسب و الأقوى دلالة أو تعبيرا أو تركيبا.. أو كلهم معا.. و بين أن نمر بها شوانج
القصة و خلاص.. وهذا على كل حال موضوع يستحق وقفة خاصة.

❖ قدمت هذه الورقة ضمن فعاليات ملتقى مشرع بلقصورى الثانى للقصة
القصيرة في موضوع "الدارجة في القصة القصيرة بالمغرب"

المثل الشعبي في القصة القصيرة

بين السياقات والوظائف: كتابات بوزفور نموذجاً

I. سياقات الاستعمال،

إضاءة،

أقصد بسياقات الاستعمال هنا، المثل من حيث وروده في القصة، وقد قسمت هذا الورد باعتبار الشكل إلى موضعين هما:

- العنوان.

- نص القصة الذي يليه.

وذلك تمييزاً عن سياقات وروده باعتبار قائله (طفل مثلاً)، أو موضعه داخل متن القصة (بداية، وسط، نهاية) وغيره.

< السياق الأول: العنوان

1_ المثل الشعبي عنواناً لمجموعة قصصية

كان على القصة القصيرة المغربية، أن تنتظر إلى حدود سنة 1993 كي تصدر أول مجموعة قصصية تحمل عنواناً لها مثلاً شعبياً - (1) وقبل ذلك بأربع وعشرين سنة أصدر مبارك ربيع مجموعته " سيدنا قدر " التي تتقاطع مع الثقافة الشعبية (2) - والمقصود هنا " صياد النعام " لصاحبها الأستاذ " أحمد بوزفور " وظلت هي المجموعة الوحيدة في المشهد القصصي المغربي التي وردت بهذا الشكل. (2)

يشير الأستاذ أحمد بوزفور في حديثه عن المثل داخل الخطاب الأدبي بصفة عامة والقصة بصفة خاصة إلى أنه: " لا يستخدم بقصد، إنه يدخل القصة لتلقائياً (...) يجري (...) على قلم الكاتب في غمرة حرارة الكتابة " (3)

وقد يكون هذا الكلام صحيحاً إن تحدثنا عن المثل داخل متن القصة، لكنه يدحض إن تعلق الأمر بالعنوان، فلا يمكن أن نقول إن اختيار عنوان " صياد النعام " (وهو عنوان أيضاً لأحد القصص الفرعية) والذي تم في أضعف الاحتمالات من بين أحد عشر قصة (عدد لقصص المجموعة)، قد كان لتلقائياً فكل " عنوان هو مرسل (...) صادرة من مرسل (...) إلى مرسل إليه " (4) وهذه المرسل التي تطبع على غلاف الكتاب هي بالضرورة فعل حافل بالقصد. لكن وظيفتها المرجعية _ المرسل / العنوان _ باعتبارها أهم الوظائف (5)، تتراجع فلا يمكن أن نعتبر القصص الواردة في مجموعة " صياد النعام " وهي على التوالي (فانا / الفنان/ صدر حديثاً/ سرمنة/ الهندي/ صاد/ الساعة اليابانية/ أيها الرقبة/ طرح السر/ ماء/ صياد النعام). توسعاً أو تمهداً لهذا العنوان (مع استثناء النص الوارد على

عنوان المجموعة). وذلك **لأن** أسباب منها؛ أن هذه النصوص كتبت في أوقات مختلفة ومتباعدة، وأنها على المستوى المضمون متغايرة، ونفس الأمر بالنسبة لصياغتها فنيا.

2_ المثل الشعبي عنوانا لقصة قصيرة:

سيكون السؤال المركزي في هذا المحور هو كيف طوع هذا المثل الشعبي "صياد النعام، يلقاها يلقاها" ليتحول إلى عنوان يتمدد داخل النص ويتوسع فيه. (♦♦)

♦ دلالات المثل:

صياد النعام يلقاها يلقاها: يشير إدريس داوون إلى أن وراء هذا المثل قصة خرافية من أن قناصا ارتدى جلد نعامة ليقتنص أخرى، فصاده صياد آخر. (6) وتشير المرويات الشفهية إلى أن المثل مرتبط بشخص حفر مجموعة من الحفر لصيد نعامة، وضل يطاردها إلى أن وقع في إحدى هذه الحفر.

ومفاد الروايتين أننا أمام شخص يقع ضحية لأعمال نفسه. وسأحاول أن أتبع هذه الفكرة داخل نص " صياد النعام" (7)، والذي يثير من جهة كونه جاء ناقصا، حيث حذف **نعم** الثاني (يلقاها يلقاها).

" تركت المفاتيح في باب الكارسونير (...) وجدت نفسي أمام الأمر الواقع أحدهم أغلق الباب من الخارج..." (ص257) (♦♦♦)، يفصح هذا المقتطف النصي الوارد في بداية القصة على انطلاق مشكلة البطل _ الذي يحمل مشعل سرد الأحداث أيضا - فسميه وراء قضاء حاجته جعله يهمل الانتباه فوق ضحية هذا العمل. بعد هذا نجد أن القصة تفتح في المثل دلالات جديدة، فالشخصية الآن داخل الحفرة/ الأمر الواقع، أو بتعبير القصة: " في غرفتي الضيقة " (ص258) أو قفص مثلث الأضلاع (نفسها). ويفصح المجال أمام التأمل والاستحضار: "النافذة الضاجة بأصوات ودخان الحافلات"، " عالم الدخان والحديد والزفت يتفرج على الحيوان المحبوس" (ص258) و" فوق رأسي صندوق الماء، وأمامي الأدراج الخشبية..." كلها مناظر كانت مهمة في زحمة اليومي فأضحت الآن مهربا تأمليا. ويفصح المجال أيضا أمام استحضار لحظات من الزمن الماضي، لحظات غالبا ما يكون فيها محبوسا أيضا: " تركتاني مطروحا على تراب الضريح البارد اللين وخرجنا وأغلقنا الباب" (ص259). (البطل هنا يتأمل أيضا وهو رضيع كمهرب من "الحبس" وهو حاله أيضا " في تلك الزنزانة الضيقة " التي سحب من " العالم الواسع في ذلك الزمن البعيد" (صص261/262) ليحشر فيها.

ويبدو أن البطل يعمق في الهروب إلى العالم الضيق حيث إنه يحشر نفسه داخل حبسه في الشقة داخل مساحة أضيق " التواليت " ومع هذا يجد مساحة لا محدودة للتأمل. " أنتبه إلى غرابة وضعي وأقول لي: لم أر أحق منك: تجلس على مقعد التواليت، وتضع

رجليك ممدودتين على كرسى خشبي، وتشرب عصير البرتقال، وتجتر الماضي..." (ص263).

" اما انا فأركب خيالي، وأسافر إلى كل الساحات والأفاق الضخيمة في العالم، ولكن شريطة أن أكون في مكان ضيق... لماذا أولع بالزوايا والممرات والعلب والصناديق والغرف الضيقة؟ بينما يولع خيالي بالأفاق والسموات" (ص267) إذن يفتح البطل داخل حبسه/ حضرة، منفذا نحو عالم أوسع وأرحب، ويمكن القول إن هذا ما قاله "أحمد بوزفور" بالمثل الموظف حيث فتح أفقا أخرى، ففي حين وقفت دلالات المثل الشعبية عند تورط "الصيد" فقد حاول هو أن يصف حاله بعد أن "لقاها" وقد حقق هذا، القاعدة التي صاغها "كل نص موظف في نص أكبر منه، يصبح أقل استقلالا وأوسع دلالة" (8). مع إلحاح بسيط هو أن النص الموظف هو أصغر في امتقادي كلما، إذا تعلق الأمر بالمثل أو بمكون شعبي آخر لأنه استحضار لثقافة بكل معطياتها (لغة، فكر، نمط حياة...).

طوع المثل إذا، لتصبح دلالاته الأولية عتبة تدخل بعدها القصة مجالات أخرى أكثر اتساعا.

< السياق الثاني: متن القصة

" المثل نص مكتمل مستقل، لكن بعد دخوله الكتابة يصبح جزءا من نص" (9) وأثناء عملية الدخول هذه، يمكن للمثل أن يحافظ على جسمه تاما - كما هو حال استعماله الإرتجائي الأول - أو قد يتعرض لبعض التعديلات، كتغييره من العامية إلى اللغة الفصحى أو من طريق إيراده ناقصا، وقد يستغل أيضا ببناء قصة له يفكك فيها. ومثال وروده تاما ما جاء على لسان إحدى شخصيات قصة "ذلك الشيء" (ديوان السندباد: النظر في الوجه العزيز: ص86):

" الشوف ما يبرد الجوف " وقد جاء هذا المثل في معرض الحوار ويلفه عامية دون حذف أو زيادة لكن هذا لا يعني أنه مجرد عبارة مسكوكة وظفها الكاتب نيابة عن جملة عادية. فهو كما يشير "د. أحمد بوزفور" المثل في القصة يحيا، ولا يعود عبارة مسكوكة جاهزة. إنه يعيش، ويسير، ويصير، ويتحول. (10)

وفي نموذج آخر تقدم القصة مثلا شعبيا بالعامية لكنه جاء بنصف دواله اللغوية فقط، وقد ورد في سياق الحوار أيضا:

" الأزرق: أنت لا تريد غير الريح، ترى باي ثمن تبيع الوطن

الأسود: أنت أدري يا سيدي. يقولون: سل المجرب." (ص36)

قال المثل نصف ما لديه وسكت عن الباقي، وهو أحد الأمور الشائعة في ضرب الأمثال المغربية. حيث يترك للمستمع/ المتلقي إتمام المثل ذهنيا أو تصريحيا، كنوع من التواضع على صدقه.

ملاحظة أخرى حرية بالذكر، هي كون هذا المثل ورد منسوبا لفعل قول جماعي، على غير ما جاء في المثل الأول؛ (يقولون...) مما يوحي أن المثل هنا يذهب إلى أبعد من قائله داخل القصة.

على عكس النموذج الأول تدخل الكاتب في المثل الثاني وقدمه بالشكل الوارد عليه، وقد تزيد نسبة تدخل الكاتب فيغير " صيغة " ⁽⁸⁾ المثل، ونجد هذا في قصة: "الأعرج يتزوج " من " مجموعة النظر في الوجه العزيز ". جاء على لسان السارد "النار تلد الرماد" (ص66؛ ديوان السندباد) فتتحول من صيغتها الأولى " النار تخلي الرماد " ⁽¹¹⁾ ويرجع هذا إلى أن المثل لم يأت على لسان الشخصية والتي مهما تهاهى معها السارد في هذا المقطع فإنه يظل غيرها. ⁽¹²⁾ ولا يقف المثل في هذه القصة عند هذا الحد بل تستغل دواله: " النار/ الرماد " في جملة أخرى مشحونة بالدلالة؛ " فانطفأت النار، وبع الرماد " (ص68).

ومثلما استغلت دلالة المثل الأولى عن طريق عكسها، قد يستعمل المثل بطريقة أخرى، فيضرب في لحظة أولى ثم تستغل حكايته في لحظة ثانية، وهو ما يلمس في قصة " الغراب " إذ جاء في النص؛ " وقالوا يا ولدي إن الطيور كلها كانت بني آدم ومسخت، وقالوا إن الله حين أراد أن يمسح النملة أعطاها جناحين.

__ كانت امرأة.

__ كانت امرأة يا ولدي وتزوج عليها رجلها، فرفعت يديها إلى السماء وقالت: اللهم اعطني جناحين لأطير بهما من هذه المحنة، فأعطاها الله جناحين وطارت، ولأنها سمحت في أولادها وتركتهم رباب مع الناس مسخها الله نملة" (ديوان السندباد:ص 16).

أتى المثل إذا في مرحلة أولى بلغة فصيحة أخرجته عن صيغته الأولى، ثم استغلت القصة قصته فأصبح المثل " موضوعا للكتابة لا أداة لها" ⁽¹³⁾ وذلك عن طريق بسطه وتحليل مكوناته فتعطى التجربة (حكاية المثل) وخلصتها (المثل). وقد سبقت الإشارة إلى مثل هذا البسط حين التطرق إلى قصة " صياد النعام " وكيف قام السارد بتمديد هذا العنوان، وبسطه - بطريقة غير مباشرة - وإن كان في هذا النموذج (صياد النعام) قد تدخل ومنح المثل دلالات جديدة.

هذا عن سياقات توظيف المثل، فما هي الوظائف التي يقتضيها هذا التوظيف؟

II. وظائف المثل الشعبي في القصة القصيرة

عن مفهوم الوظيفة:

سأتعامل مع هذا المفهوم انطلاقا من كونه يعني: " الدور الخاص لعنصر ما داخل مجموعة أو نظام " ⁽¹⁴⁾ مع تحويل بسيط يجعلهما يساويان ~~ال~~ قصيرة.

1- الوظيفة التعبيرية:

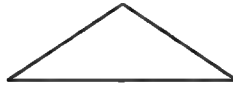
المثل الشعبي البلق وماش بشكل شفهي لكنه في حال دخوله إلى النص المكتوب يقيد بالكتابة، ويصبح " اهل استقلالاً" (15) ويتحول إلى آلية تعبيرية وذلك يقع في نظري من جهتين،

الجهة الأولى: عند دخوله إلى القصة بلغته العامية بحيث يستغل "أدائه الصوتي" (16) خاصة في الأمثال المسجوعة: "الشوف ما بيرد الجوف". وتستغل أيضا **لغته** في محايتها للغة الفصحى، بشكل تنبع وسطها بشكل فجائي، يخلق طاقة تعبيرية كبيرة. الجهة الثانية: وتتمثل في الطابع الاختزالي للمثل (كخلاصة التجارب) فيوظف للتعبير عن دلالات واسعة بشكل موجز يتناسب وحجم القصة القصيرة. مثلما اختزل مثل " النار تلد الرماد" دلالات عديدة. (17)

2) الوظيفة الدلالية: اعتمادا على المثلث المكون من (دال/مدلول/مرجع) (16)، ساقوم ببسط كيفية استفادة القصة من المثل في إغناء دلالتها.

الشكل 1:

دال



مدلول مرجع ©

و يصبح هذا الشكل بعد ملئه بهذه المعطيات:

- المثل الشعبي و حكاية المثل أو معناه و الثقافة الشعبية بهذا الوضع:

الشكل 2:

الدال: ملفوظات المثل الشعبي



المرجع: الثقافة الشعبية

المدلول: حكاية المثل

أو معناه

1- الدال: و ليس اعتباره هنا مجموعة من الملفوظات، يفيد استقلالها، بل هي كل لا يتجزأ، و معنى هذا أن مثلا من قبيل " الشوف مايبرد الجوف " يشكل دالا واحدا فقط.

2- المدلول: وهو ما يستتضمره المثل من معنى أو حكاية.

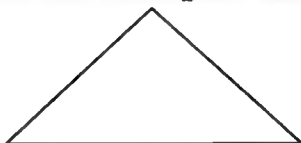
3- المرجع: وهو ما يحيل عليه المثل ليس في الواقع؛ إنما المصدر الذي خرج منه المثل ويصبح محيلا عليه. وهو الثقافة الشعبية بصفة عامة.

و ما يصدق في هذا المقام على المثل، يجوز على القصة فهي أيضا إلتحام لدال بمدلول مرتبط بمرجع معين:

الشكل 3:

الدال = العناصر المكونة للقصة

(الفاظ، جمل، مقاطع شعرية، بياضات، مثل شعبي...)



المرجع = الواقع/الخيال

المدلول = المحتوى

الدلالي للقصة

يدخل المثل ضمن عناصر الدال (الدال هنا يساوي القصة القصيرة كلا) لا يكون دخوله دالا فقط (ملفوظات المثل)، بل مقرونا بمدلوله، يحيل من داخل القصة على مرجعه، وحفاظه على المرجع، يفيد في اعطاء صورة من صور مغربية النص[©] من جهة ويسمح بتوسيع دلالة القصة من جهة ثانية

نتيجة: يكون استخدام المثل إذا، دالا (من خلال ملفوظاته) تستحضر حكايته أو معناه لخدمة دلالة القصة ويمكننا أن نجسد هذه العمليات بتطبيقها على مثل "الشوف ما يبرد الجوف" (قصة ذلك الشيء).

فإلى جانب عامية هذا المثل وإحياءاتها فهو يدخل القصة:

- أولا: دالا ينتظم مع دوال أخرى لصنع دال أكبر هو القصة.

- ثانيا: مدلولاً يساند الدلالة الكبرى للقصة ويدعمها.

- ثالثا: مرجعا متمثلا في الثقافة الشعبية المغربية، بحيث تشتمل دلالاته (المثل)

وفق هذا المعطى باعتباره: "نصا ثقافيا، Texte culture، تنجز من خلاله وضعيات يمكن تفسيرها خارج مسير ثقافي شعبي"⁽¹⁷⁾ من جهة أخرى يشكل المثل كعبارة «تتسم بالقبول»[©] دستورا غير قابل للنقض، و نوعا من التواطئ الضمني بين مرسل المثل و متلقيه، فيكون بهذا دالا (مرتبطا بمدلول محيلا على مرجع) و دليلا (شاهد تدعيم)[©] يناسب القصة كخطاب لا يعتمد التقريرية.

III. 3- الوظيفة الجمالية:

إلى جانب الوظيفتين السالفتين، تحضر وظيفة ثالثة هي الوظيفة الجمالية، إذ يمثل المثل مؤثقا جماليا يرفع النص، ويمتص المتلقي، الذي يجد في نص لا يعرفه (القصة التي سيقروها) نصا له به سابق معرفة (المثل الشعبي). سواء بشكل محدد (حفظه للمثل)، أو بآخر غير محدد (إدراكه أن المثل جازح من ثقافة شعبية يعيش فيها)، مما يخلق كما أشرت نوعا من الأمتاع القارئ، يؤدي المثل الوظيفة بمختلف مكوناته، اللغوية منها (العامية/ قلة الفاظه)، أو الدلالية (حكايته و معناه)، أو المرجعية (إحالاته على ثقافة شعبية محددة).

خاتمة

انطلق هذا البحث من تحديد إجرائي للمفاهيم الأساس التي تشكل حقل اشتغاله، وهي المثل الشعبي والقصة القصيرة (مفهومها ونشأة وتطورا)، وقد خلص البحث إلى أن الأول ضرب من مساواة مضرب بمورد، يتميز بالقبول ويشتهر بالتداول، وهو حال الفصحح والشعبي معا مع اختلاف في اللغة والخصائص، بينما حددت الثانية في كونها جنسا أدبيا سمته الأكثر بروزا قلة الكم. وقد شهدت بعد نشأتها في الأربعينات تطورا مطردا، إن على مستوى الكم أو الكيف، وفتحت لنفسها آفاقا تعبيرية واسعة، وجعلت تنهل من مختلف المصادر.

هوامش

- (1) بنيت هذا الحكم من خلال بحثي في كتاب البيبلوغرافيا لمحمد قاسمي /م.ص.
- (٢) تروي الموروثات الشفهية أنه شخص ملائكي يمر في السماء ليلة القدر ويحقق لمن رآه أي أمنية طلبها.
- (2) أي ورد عنوانها في شكل مثل شعبي محافظ على عاميته.
- (3) أحمد بوزفور، الزاغة المشتعلة، م.ص، ص 67.
- (4) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص 19.
- (5) جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية (مقال) ضمن: الرواية المغربية أسئلة الحداثة، منشورات مختبر السرديات، كلية العلوم الإنسانية، ابن أمسيك، دار الثقافة الدار البيضاء، ط 1، 1996. ص 193.
- (٥٥) سأعتمد هنا قصة " صياد النعام" الواردة في ديوان السنجداد ص 256 وما بعدها.
- (6) إدريس داوون، الأمثال الشعبية المغربية، مكتبة السلام الجديدة، الدار البيضاء، د ط، 2002، ص 162.
- (7) أحمد بوزفور، ديوان السنجداد، طبعة جامعة للمجموعات الثلاث: النظر في الوجه العزيز _ الفابر المظاهر صياد النعام. شركة الرابطة، البيضاء، 2، 1995.

(***)) اكتفي بالإشارة إلى الصفحات على أساس أن الاعتماد هنا كلي على "ديوان السندباد" المشار إليه سابقا.

(8) أحمد بوزفور، الزرافة المشتعلة، م.ص، ص67.

(9) أحمد بوزفور، م.ص، ص67.

(10) أحمد بوزفور، م.ص، ص67.

® يستعمل ذ. أحمد بوزفور هذه الكلمة ويعني بها انتقال المثل من العامة إلى الفصحى وهو نفس المعنى الذي اعتمده هنا.

(11) أحمد بوزفور، م.ص، ص68.

(12) نفسه.

(13) أحمد بوزفور، الزرافة المشتعلة، م.ص، ص69.

(14) ناجي التباب، وظيفة الأمثال والحكم في النثر الفني القديم، دار سحر للنشر، ج1،

2004، ص7.

(15) أحمد بوزفور، الزرافة المشتعلة، م.ص، ص67.

®® أورد هذه الخاصية أحمد بوزفور ضمن الزرافة المشتعلة م.ص.

®®® بسط هذا المثل ودلالته ذ. أحمد بوزفور من خلال حديثه عن القصة التي ورد فيها، انظر الزرافة المشتعلة، م.ص، ص68.

(16) سيزا القاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا، ج1،

منشورات عيون، دط، دت.

© تستعمل هذه الألفاظ في المرجع السابق بمعادلات أخرى هي: الفكرة، الرمز، المشار إليه.

©® أشار إلى هذه الفكرة الأستاذ جمال بوطيب مداخلته القاهما ضمن أفعال ندوة "القصة القصيرة بالمغرب" التي عقدت بالكلية المتعددة التخصصات بأسفي (انظر أرشيف الندوة).

(17) جمال بوطيب، الجسد السردي، أحادية الدال و تعدد المرجع، IMBH للطباعة والنشر،

أسفي، ط1، 2006، ص65.

® راجع المحور الخاص بالمثل ضمن هذا البحث.

® (المثل لغة الحكيم الذي خبر الحياة) انظر: الجسد السردى م.ص، ص65.

الإيقاع السردى وحداثة القصة القصيرة

- إيقاع الحلم نموذجا -

الطيب هلو

قبل البدء:

يشكل الإيقاع السردى أساسا تبني عليه القصة القصيرة، باعتبارها جنسا منفلتا، حداثتها، وتطور من خلاله ملامحها، وتعديل، بامتطاله، من سماتها التقليدية. فالإيقاع في القصة القصيرة يؤكد أنها، رغم الفردة والتميز، جنس له جوامع مشتركة تبرز صورته الكبرى وتحدد ملامحه العامة، وترسم له مسارات التجريب الممكنة.

إن تحديد ملامح الإيقاع في القصة كشف للتكرار الغائي، وتعمية للسواخل والدوافع الفكرية والثقافية والنفسية والفنية، كما أنه ضبط لمجرى الحدث والشخصية واللفة، فهو ينظم القوضى ويبني المنهدم ويكسب التدمير معنى خاصا، هذا المعنى الذي يفسره الواقع والرؤية الإبداعية تجاهه، مما يعطي للتشظي دلالة ويكون للفرابة دنيلا.

إننا، بالكشف عن بعض الإيقاعات الحداثية في القصة القصيرة، نرصد المكونات العامة من حدث وشخصيات وأفضية، ونعيد بناءها ونملأ فراغاتها بالتأويل للوصول إلى اللحظة الإبداعية المشرقة والفكرة المركزية المقصودة، فدراسة الإيقاع هندسة جديدة للنص وإعادة بناء لعماره بحثا عن المشترك والعام، الذي قد لا ننتبه إليه في إطار خطة التجريب المتسارعة، الرامية إلى هدم ما تبقى من عناصر القصة التقليدية. ولا تقوتنا الإشارة في هذا التقديم إلى أن كل مكون من مكونات القصة إلا وله إيقاعه الخاص.

إن القصة القصيرة المفريية، التي نحاول من خلال هذه الورقة معالجتها، ليست على خط واحد من التجريب، فمن القصاصيين، كما ذكرنا في مقالات سابقة. من لا زال يرسف في أغلال الواقعية ويستعيد نصوصها، ومنهم من يبني نصوصه على مرتكزات رومانسية، ومنهم من يجرب بحذر محتفظا بالمعالم الكبرى للقصة، كوحدة الحدث والزمان والمكان والوصف، ويجرب على مستوى اللفة، عبر شحنها بعناصر شعرية، تقوم على تكثيف الصور وإغراق النصوص بالانزياحات والتناس، ومنهم من يدمر بنية القصة بأكملها فلا تكاد نثر على الحدث إلا بصعوبة بالغة، وفي كل مستوى من هذه المستويات درجات يصعب وضع طبقاتها بنجاح، بسبب ما حققته القصة القصيرة في السنوات الأخيرة من تراكم وما برز فيها من أسماء، يحاول كل واحد منها تحقيق التجاوز والتمرد، حتى على إنتاجه الشخصي.

إن المتن القصصي المفريي ينسج إيقاعات حداثية باهرة، إن على مستوى التيمات، أو على مستوى لغة الكتابة، حيث الاحتفاء باللفة القصصية والاعتناء بها معجما وتركيبا وبلاغة، عبر تأسيس ما يسمى بـ"القصة القصيدة" أو من خلال الانكفاء على

الذات لاستجلاء همومها والإصغاء لصوت الداخل، أو باتخاذ الكتابة وحديث القصة عن همومها وافتتانها بنفسها موضوعاً أثيراً، مما أسس لبنية قصصية نرجسية تمدح ذاتها أو تستجلب المدح عن طريق إظهار التواضع والانتقاص، إضافة إلى خصائص **الكتابة** منها تفسير خطية السرد وخلخلة أنظمة الزمن وتفكيك بني الواقع الخارجي وتدميرها بشكل سوربالي، يعتمد الغرابة والحلم والتشظي، أو بتعرية خفاياها وكشف مكبوتاتها، دون أن نفصل عن النزوع نحو القصة الشذرية أو الومضة حيث التكثيف والإيجاز والتورية إذ يصبح للفظ أكثر من دلالة، مما يعطي للسياق أهمية تفوق أهمية المعجم، واعتماد المفارقة بين بداية النص وخاتمته، لتحقيق الدهشة والاستغراب لدى المتلقي عبر هذا الغموض اللغوي، ثم باعتماد إيقاعات الفراغ كالبياض والحذف واللذين يقومان على استراتيجيات حداثية تعطي للقارئ فرصة المشاركة بملء الفراغات وتخمين المحنوفات.

تتكئ القصة المغربية الحديثة على مرجعيات متعددة، إن باطلاع مباشر على هذه المرجعيات، وأهمها النظريات والمذاهب الفكرية والفلسفية والأدبية كالسوربالية والرومانسية والرمزية والوجودية ونظريات التحليل النفسي وبعض النظريات النقدية الجديدة خاصة **في** فرنسا، وإما بتقليد بعض الإبداعات العربية المطلمة والمتكئة على **الكتابة** النظريات والاتجاهات، والخلاصة أن **الكتابة** المذاهب الفكرية قد ألقت بظلالها على القصة القصيرة بالمغرب وصبغت بإيقاعاتها وهو ما سنحاول الكشف عن بعض ملامحه **في** هذه الورقة.

ولأن الإطار النظري يحتاج إلى دليل تطبيقي ولأن بحث الإيقاع السردى لكافة مكونات القصة يحتاج إلى حيز أكبر سنكتفي بمحاولة الكشف عن الإيقاع السردى من خلال رصد موضوعية واحدة هي موضوعة " الحلم " **في** متن متنوع يتكون من نصوص قصصية جديدة لأربعة قصاصين مغاربة هم عبد القادر الطاهري ومحمد العتروس وعبد القهار الحجاري ويديعة بنمراح.

إيقاع الحلم في القصص المغربية:

يعد الحلم من المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها الأدب الغربي **في** مدارسه الحديثة من رومانسية ورمزية وسوربالية، فهو يشكل، إلى جانب التخيل والرؤيا والمجانبية، تصورا عاما مؤسسا لأدب حديث، فهو يتماهى مع الرؤيا ومع الجنون ومع التخيل ومع المجانبي، أو هو مطية لهذه المفاهيم جميعا، فالسورباليون مثلا أولوه مكانة خاصة لأنه ضد كل ما هو عقلائي أولا، ولأن له قدرة كبرى على إبداع الجديد " حيث اعتبر بروتون أن السوربالية تنهض على الاعتقاد بقدرة الحلم العالية " (1) فهو يتيح للكاتبات إمكانات وطاقت تتجاوز ما هو متاح **في** الكتابة الواقعية، كما أن **في** الحلم إمكانية تتجاوز سلطة الرقيب ورقابة السلطة، لأن الأمر لا يتعدى كونه حلما، الأمر ذاته عند

الرومانسيين، فالحلم هُنا مجالاً خصباً ينهلون منه مواضيعهم ويؤسسون عليه فلسفتهم، فهو عندهم " إحياء إلى الإنسان بجوهر نفسه وأنه أخص خصائص الحياة وأكثر مظاهرها جدة وأنه **صفاة صورة للنفس الصادقة ورباط ما بين الإنسان والعالم وطريقة معرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة.**" (2)

وقد استعملت الرومانسية الحلم أيضاً ضد الكلاسيكية التي تقدس العقل، كما أن الرمزية قدست الأحلام باعتبارها رموزاً " يفلب عليه الترابط غير المنطقي والاختزال الخاطف للزمن." (3)

إذن، أيا كانت المدرسة التي ينتمي إليها القاص الحداثي، فإن الحلم سيتخذ عنده مكانة عالية **للكشف عن دواخل ذاته** ولتحقيق التشظي والغربة ولتمرير الموقف الفكري والسياسي.

ففي مجموعة "رائحة رجل يحترق" (4) لمحمد العتروس حضور قوي للحلم. فالنص الأول في المجموعة، المعنون بـ "سارق القمر" (ص 7) يحتفي بالحلم احتفاءً بالفا حيث يتخذ القاص مطية لرصد الواقع السياسي العربي، محاولاً إشارة بعض القضايا خاصة سياسة التطبيع مع إسرائيل، فالقاص يحاول في هذا النص الانطلاق من القول بأن اليهود إذا سألهم أطفالهم عن القمر إذا غاب، أجابوا: إن العرب قد سرقوه. هذا التوظيف كان جميلاً ووضع داخل النص بعناية فائقة حيث ارتبط فنياً بعناصر ثرية، أهمها الطابع الساخر في توظيف الموقف السياسي من جهة، وفي توظيف التراث السياسي من جهة أخرى، عبر استحضار شخصية الحاكم بأمر الله، مع استخدام ذلك كله في إطار الحلم، فيلتي حلم السارد مع "جنون الحاكم بأمر الله" وخرافة "سرقة القمر" لإعطاء طابع المفارقة والعجائية.

يبدأ النص بـ "رايت فيما يرى النائم أني أصبحت متحضراً" لكن الحضارة هنا أخذت مفاهيم سلبية القيمة. إن ملامح الحضارة في "سارق القمر" تتبدى وتتمظهر في (حضارة الحديث . اللباس بالعلاقة . المشي . نزع العمامة عند مرور امرأة . طرد الأفكار القديمة . ادعاء الديمقراطية . التصنع ...) وأهم مظهر هو صداقة القاص الإسرائيلي، بل إن السلوك الحضاري الأرقى الذي يطلبه الإسرائيلي هو "عندما تريدون أي قمر أو أي شيء آخر مهما كبر أو صغر قولوا لنا و سنعطيك فوراً ما تريدون."

إن المسخرية تتجلى تجليات عدة منها أن الإسرائيلي أهدى القمر المسروق، ثم تبلى مداها عندما يستيقظ " عندما استيقظت لم أستطع أن أتذكر اسمه ولم أكلف نفسي عناء البحث عنه، لكنني أتذكر أنه صاحب قصة القمر الذي سرقه العرب من اليهود الصفار المساكن الدراويش وتركوا ليلهم دجى بغير قمر تتقاذفهم أمواج الظلام الحالك."

وتتقوى المفارقة عندما يستمر الحلم بعد اليقظة، فالحلم مراقب، حيث يحمل بعد يقظته ليسأل حول حلمه ويستعد للجزء اللامتوقع " اقصف رقبتي يا مولاي، فانا استحق أكثر، لكنني فوجئت به يبتسم ويمسح على شعري ثم يقول بتودد ولطف: لقد أعجبني ما رايت فيما يرى النائم. نظر إلى القمر اللامع بين يديه، ثم إلى السيف ثم نظر إلي مبتسما:

. لماذا لا تكتب وصاحبنا قصة مشتركة "

وفيها إشارات دالة على ثنائية الترهيب والترغيب (القمر . السيف) وعلى سياسة التطبيع الثقافي وأنها آخر مستويات التطبيع لاستمعاء المثقف على التدجين والتطويع، فبعد الاشتراك في كل شيء " حتى قضاء الحاجة بشكل مشترك " فإن المطلوب هو كتابة قصة مشتركة. وقد تعمد الكاتب أن يتم ذلك بعد الاستيقاظ.

إن محمد العتروس من خلال هذا النص يستغل الحلم مطية لرصد واقع سياسي واجتماعي وثقافي موبوء يصعب التعبير عنه بأسلوب مباشر، وإنما لابد من ارتقاء مدارج التخيل والغربة، واقتراف العجائبي، لأن الحلم . كما اسلفنا . يكسر منطق العلاقات كما هي في الواقع، لكن محمد العتروس لا يقع، رغم الغرائبي، في الإيهام، وإنما يترك مساحات من الوضوح تمكن المتلقي من المشاركة. وهذه سمة يفرضها " الموقف الإيديولوجي " إذ لا يعقل لنص يسمى إلى التثوير وكسب القارئ أن يلجأ إلى الإيهام أو يفرق فيه، ثم في الآن ذاته يحقق غرابته حتى لا يقع في فخ التقريرية والمباشرة. فالحلم وسيلة تضيي الشرعية وتمنح غطاء لقول الممنوع وتسريب الممنوع. إن الحلم انعكاس لواقع مهترئ، أقرب إلى الكابوس، واقع أغرب من الخيال، بل يتماهى معه، فأحلام العربي جزء من واقعه، لأنه يملأ بها فراغ الحاضر وضبابية المستقبل، وهو ما حدا بالقاص محمد العتروس إلى جعل الواقع والحلم يتماهيان، فالواقع أشبه بالحلم / الوقوف بين يدي الحاكم بأمر الله، والحلم جزء من الواقع حيث ضياع الأرض الفلسطينية في الحلم هو عينه مرارة الواقع السياسي العربي، وحيث التطبيع الشامل والكلي "ضرورة حضارية" كما جسدها النص منذ البداية: "أيت فيما يرى النائم أني صرت إنسانا متحضرا".

إن الحلم في "سارق القمر" استمرار لأحلام اليقظة التي بثها القاص محمد العتروس في ثنايا مجموعته الأولى "هذا القادم" (5) وهي أحلام بسيطة وهادئة ووريدة.

ففي قصة "أشخاص" (ص31) يرصد السارد صورة الولد الجالس في الركن الأقصى لمدرسة الحي "يحلم..يحلم..يحلم..يحلم ببنت حلوة بحذاء جديد بلباس وبالعيد القريب" لكن جرس المدرسة يرن فيوقظه من شروده وأحلامه ففي الوقت الذي كان يحلم بالتفاحة "في يده اليمنى يقضمها يأكل بشره ويضحك". يكتشف بعد أن استيقظ "مرتبكا مرتبكا والخبز في يده اليمنى يقضمه يقضم يقضم" نفس الأحلام البسيطة

تستمر في قصة "الطفل يحلم بالفجر وبالنورس". (ص 43) حيث تبدأ القصة بـ "رجل يحلم بالفجر بالبحر بالأقحوان وبالنورس يبحر في العلياء" (ص 44) لكن توقظه مدامه السلطة لبيته وينال من التمذيب ما يوقظه من أحلامه البسيطة وتنتهي بالإشارة إلى صعوبة عودة السجين إلى بيته ومع ذلك تنتقل "عدوى" الحلم ذاته إلى الطفل "رجل وامرأة يلتقيان وقد يلتقيان لكن الطفل أبدا سيظل يحلم بالفجر وبالأقحوان وبالنورس يبحر في العلياء"

إن أحلام اليقظة تساهم في تعرية الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي شأنها شأن أحلام المنام. فالحلم مطية للكشف وذريعة لإبراز مكان الخلل في هذا الواقع الكئيب فأحلام اليقظة تكشف عن الآمال المخبوءة في نفس الإنسان المقهور وإبراز للمفارقات التي تقض مضاجع البائسين والمقهورين، ورؤيا المنام تعبير ساخر عن التناقضات الغريبة حيث يتحول اللص إلى إنسان متحضر ويصبح المسلوب / الضحية مجرما يتابع..

وإذا كان الحلم عند محمد العتروس مطية لهذا الكشف والتمرية فإنه عند عبد القادر الطاهري في مجموعته "البرقانة الوحيدة للموتى" (6) له نكهة خاصة حيث يتخذ من هموم الإنسان مركزا تتجمع حوله كل الموضوعات، يثير المفارقة وينسج بالسخرية ألق النصوص السردية بوعي فائق "لإواليات تجاوز هذا الوضع حتى في حالات اللاوعي مما يجعل من الحلم مرتكزا لهذه النصية". (التقديم ص 4)

إذا كان محمد العتروس لم يكشف عن بنية الحلم في عناوين نصوصه وإنما في جملها الاستهلاكية فإن عبد القادر الطاهري عكس الأمر فالنص الذي عنوانه "الحلم" لم يذكر فيه ما يشير إلى الحلم لفظيا، لكنه كشف عن بنية الحلم من خلال التقاطعات السردية حيث تتناوب داخل النص ثلاث حكايات، ومن خلال طابع المفارقة والغربة والنهاية المجانبية التي يختم بها النص حيث يتعرف السارد في آخر القصة على الشخص المفقى بالإزار الأبيض ويصبح "إنها جثتي".

وقد أشار د. جمال بوطيط في تقديمه لهذه المجموعة القصصية إلى أن النصوص هي نصوص حلم وأن الحلم يطرد فيها كلها "ويتشاكلات مختلفة غير أن الحلم هاهنا ليس بحثا عن أفق مغاير بقدر ما هو كتابة للأفق المفقود" (التقديم ص 4)

إن الحلم في هذه المجموعة، سواء أكان حلم منام أم يقظة، تعرية للواقع وكشف لخبائيه المويوءة، ويتم إما بشكل واقعي أحيانا وإما عن طريق الغربة والتشظي، الذي يخلقه نوع خاص من التقطيع السردية حيث التداخل الحكائي. ويتخذ الحلم أبعادا متعددة فهو النور والحربة "أحلم بالشمس" (ص 48) وهو الملاذ الأخير الأمر الذي يبقى بعد أن يضيع كل شيء "لا تملك غير الحلم" (ص 61)، بل حتى الحلم ليس على وتيرة واحدة "ربما حلم هذه الليلة أجمل" (ص 62) ويتمهى الحلم الخفي عبر هذه المجموعة بالتدزم

الذي تجليه الأسئلة المأزومة والتي هي أقرب إلى الأسئلة الفلسفية الوجودية، حيث يداھمنا السؤال في كل منمرجات النصوص، فللسؤال حدائته **وهو** يوازي الحلم في التعبير عن الخسارات والهزائم الداخلية للذات المتشظية "متى يتقيا الإنسان الكارثة التي يحملها في أغواره؟" (ص 13) وتعبير عن المآسي اليومية "لماذا كل هذا الجوع والجهل والموت البطيء؟" (ص 46) وانعكاس لوجودية فطرية "لماذا نحمل معنا موتنا؟" (ص 61) ولتفكير وجودي عميق واع "إلى أين يقودنا هذا الطريق؟" (ص 62) وتتلخص المآسي كلها حين تنفصل الذات عن ذاتها "فحين يعمي وجوده وجسده، يجد نفسه **■** صار شيئا غير أنه وتحول جسده إلى جثة يعيها صاحبها" التقديم (ص 5) وهو ما تختتم به هذه المجموعة القصصية: "جثة من هذه...إنها جثتي". (ص 64).

وعلى نفس النمط الفرائبي يسير القاص عبد القهار الحجاري، حيث تتكثف الدلالات في نصوصه بشكل لافت، حتى إن القارئ تطيش به التأويلات. هل يقصد الكاتب ما قاله فعلا أم أن النص ينطوي على معنى ثان؟ خاصة وأن النصوص ليست على وتيرة واحدة من الوضوح. فكل نص يخلق طرائقه، ويبتكر خصائصه، مما يحقق هذه الدهشة. وانسجاما مع موضوع الحلم الذي اتخذناه محورا لهذا المقال، فإننا سنحاول الكشف عن بعض هذه الطرائق من خلال هذه الموضوعة، والتي استأثر بها نص " برج الحمار " المنشور في مجموعته الأولى " خنازير الظلام " (7)

يتبدى من خلال هذه القصة أن الكاتب اختار الإنسانية موضوعا، ولأن مثل هذه الموضوعات الفكرية تستعصي معالجتها في الغالب، على الإبداع الأدبي فإن الكاتب اتخذ الحلم سهوة، والمسح طريقة، وهو ما مكنه من إنجاز المعادلة الصعبة والإجابة عن الأسئلة القلقة، أسئلة الوجود الإنساني. وقد اختار استهلالا خاصا، وهو سرد القصة على لسان الحمار، حيث يصف الحمار أحوال عيشه وتلذذه بها، لكن اللافت للانتباه، في هذه البداية هو ذكر الحمار لفوائد العشب، معرضا بالإنسان وأنه أقل إنسانية حيث يقول: " العاشبون مثلي أصحاء، طيبون، وأكثر وداعة.. بعكس أكلة اللحوم، إنهم أقل إنسانية. حتى الإنسان نفسه ! مفترسون، متوحشون." (ص 44) من هنا تبدأ المفارقة فالحمار يشكك في إنسانية الإنسان ويصف لذة عيشه الحيواني أكلا وشريا واستجماما. ويستمر الحمار في وصف حياته الممتعة، وما اعترأها من اكتئاب لمجرد إحساسه باقتراب مالكه الإنسان، مستحضرا ما يعانیه من شتائم وجلد وعفن وتعيب، مبرزاً موقفه من كل ذلك ومفسرا ذلك بـ " الإنسانية " وأنه ليس عجزا ولا بلادة. ليختتم المقطع بالأمنية / الحلم: " ونسيت وقع الخطي الذي تلاشى خلف جدار الزريبة. وأغمضت عيني وبلا أعماقي تمنيت لو أنني أنا الإنسان !! " (ص 46)

ويتحقق الحلم / المسخ حيث يتحول الحمار إلى إنسان، ويعيش حياته بما فيها من متع وكماليات (الهاتف . البيت ..) لكن السارد لا يدع القارئ دون إيمان بعميق حيرته، حيث يطرح أسئلة تحدث المفارقة والتشويش عن الأصل: هل الإنسان أم الحمار؟، فالحمار يطرح الأسئلة التي توحي أنه الأصل: " تحسست أذني، وقفزت نحو المرأة لأرى شكلي، أهو حلم أم كابوس هذا الذي أنا فيه؟! هل صرت إنساناً؟ أم تراني في هذيان محموم؟ ماذا جرى لي؟ من أنا؟ أو بالأصح ما هي ماهيتي؟ " (ص 47)

ثم يطرح أسئلة تشوش على هذا الاعتقاد وتوحي بالمفارقة والغرابة، فذهن السارد مشتت ويعاني من صعوبة الإدراك لماهيته، ويحاول أن يجد لها تفسيراً بالخيل أو أكل مادة خبيثة أثرت عليه أو الحمى.. " ربما أكون قد ازدرت نبذة خبيثة أو أصابتني حمى أو حدث لي خبل. هل أنا إنسان؟ أحقاً أنا إنسان؟ ماذا أقول؟ ألسنت دائماً إنساناً؟ من قال إنني غير ذلك؟ والحال التي كنت عليها قبل قليل. " (ص 48)

ويتجاوز المسخ والتحول شخصية السارد إلى ما يراه في الكون " كل شيء مقلوب في الغرفة. نظرت من خلال النافذة كل شيء على الأرض مقلوب أيضاً، الناس في أشكال هندسية غريبة، في الهواء ورؤوسهم متدلية إلى الأسفل، كل شيء مقلوب رأساً على عقب، العمارات، السيارات، الأرض، السماء. " (ص 47)

وتبدأ رحلة " البحث عن الذات " في طابع ساخر اتخذ الكاتب مطية ليقرب بين جزأي الشخصية حين يفاجأ بالسؤال عبر الهاتف إن كان من برج الحمار، وبعد أن يصب فضبه على فراغ الغرفة يخرج، ليفاجأ بعالم مثالي الغرابة، لا يمت إلى واقع الحياة الواقعية بصلة، ليبتر المفارقات بين عالم واقعي وعالم مثالي يصبح واقعياً، مما يزيد في تأزم النص، ويفتحه على التأويلات المختلفة، هل المفارقة بفرض السخرية والكشف عن واقع مهترئ عبر وصف واقع محلول به؟ أم أن غرضها فني لإحداث "جمالية المسخ" باعتبارها إحدى الجماليات الحديثة؟

إن النص يعمق المفارقات في الوقت الذي يجعل التماهي قائماً عبر الاستخدام الدلالي للحلم، باعتباره يمكن من ذلك، عبر الترابط غير المنطقي، وعبر ارتباطه بالخيال. حيث لا يتفك السارد عن العلاقة بالحمار حيث يعيش هذه الذات المنقسمة على نفسها حين تتكرر على مسمعه عبارة " برج الحمار "، في الهاتف، في المحل التجاري، إذ يفاجئه البقال بمجرد وقوفه أمام محله إن كان يبحث عن كتاب " برج الحمار " وكأن معالم ذلك بادية على وجهه. مما حدا به إلى أن يسأل نفسه في ارتباطك وقلق: " ومن قال .. قال أريد هذا الكتاب؟ ! " (ص 52) ثم يقتني الكتاب.

و للإيغال في المفارقة يصف المقهى الملوث برائحة الكيف / الحشيش، وعلى بابهِ يافطة كتب عليها " ممنوع تدخين المخدرات ".

يصف السارد مضمون الكتاب وأبوابه وفصوله وأوصاف الحمير، وهي الأوصاف المتداولة عادة في مجتمعنا، ليختم القصة بحوار عميق بين السارد وأحد الحمير مربوط بقرب عمارة، حوار كشف عن صورتين للحمار: الحمار المنبوذ، ومعه كل من له صفة "حميرية" كالتفاني في العمل، وصورة الحمار الرمز "عندهم" حيث تقدير تلك الصفات، ولعل الإشارة إلى الحمار الرمز، الرمز السياسي لأحد الحزبين الكبيرين في أمريكا. ثم الحديث عن رغبة الحمار في أن يحرق كل الصفات السلبية من عجز وجبن، واتخاذ الحمار قرارا بأن يتكلم ويعبر.

وتنتهي القصة بالتشارك في الأحاسيس بين الأدمي والحمار: "ضحكنا ثم بكينا" (ص56)

شكل الحلم في هذه القصة إذن طابعا خاصا فقد كان وسيلة لتعميق المفارقة، من جهة، وأيضا لإثارة جملة من القضايا أهمها:

إعادة النظر في قيمنا الفكرية والحضارية كقيمة العمل والتفاني والوفاء التي بدأت تتلاشى، إن لم نقل تلاشت.

مراجعة انطباعاتنا الجاهزة ومفاهيمنا المتوارثة، والتي رمز إليها الكاتب بصورتنا النمطية عن الحمير.

الاختلاف الثقافي بيننا وبين الآخر، وانعكاس ذلك على التصورات والمفاهيم (صورة الحمار في ثقافات الشعوب).

الطبقة والاضطهاد الاجتماعي لأصحاب المراتب الضعيفة اجتماعيا. وغير ذلك من القضايا التي لا يتسع المقال لذكرها.

لقد حققت قصة "برج الحمار" إيقاع الحداثة، ليس فقط شكليا بتوظيفها للحلم كتقنية فنية حداثية، وإنما مضمونيا كذلك، على غرار القصص المحللة في هذا المقال. وعلى خلاف توظيف الحلم عند القصاصين الثلاثة، وبأسلوب رومانسي هادئ، وبلغة مناسبة ورصينة، تتوغل القاصة بديعة بنمراح في تخوم الواقع اليومي، لتكشف عن إشكالاته الحقيقية، وتبشر مشاكله العميقة وتعمري أعماقه. فالقاصة في مجموعيتها "ورود شائكة" (8) و"ليلة غاب فيها القمر" (9) مسكونة بهواجس الواقع المتخلف، ناثرة عليه وناقمة على الرضى بمستنقعاته والتسليم بأوهامه. واللافت أن القاصة لم تكتف بتصوير واقعي للأحداث بل قررت الفوص في أعماق الشخصيات. النسوية على الخصوص. لإبراز معاناتهن العميقة، إنها تنويعات قصصية على مقام واحد، كل نص يضيف نغمة جديدة لتكتمل سمفونية هذا الواقع المتخلف.

إن القاصة مسكونة بالتفاصيل، مهووسة بنكت الجراح من خلال كل الأبعاد وفي كل الأزمنة، فقد رصدت بحاستها الإبداعية الثاقبة زوايا متعددة لمعالجة المعاناة.

فالمرأة، المحور الأساس لإبداع الكاتبة، مرصودة بشكل دقيق إما في طفولتها حيث المعاناة والحرمان والاحتقار والاعتصاب، أو في شبابها حيث الحرمان من الدراسة، أو الزواج المبكر أو المنوسة أو البطالة.. أو بعد زواجها وعملها من خلال ما تتعرض له من تحرش أو اعتداء وقسوة من طرف الزوج أو استغلال بشع من طرف المشعوذين والدجالين وهي هالمة تبحث عن الإنجاب، أو فقدان الزوج أو فقدان الحياة.

إن قارئ قصص بديعة بنمراح في أحيان كثيرة قد يكشف التطابق بين أحداث القصة وبين أحداث واقعية، حتى أن أسماء حقيقية قد تقفز إلى مخيلة القارئ لتحل محل الأسماء التي اختارت الكاتبة، لكن الممتع هو النفس القصصي الجميل أثناء الرصد، والدقة في المتابعة والروح الثورية العارمة التي تنضح بها النصوص.

من هنا شكل الحلم بؤرة ضوئية تتجمع حولها الأحداث والمواقف التي تعلنها الكاتبة دون موارد، خاصة في المجموعة الأولى " **لورا** شائكة " والتي احتل فيها الحلم، معجما وموضوعا، حيزا كبيرا حيث لا تكاد تخلو قصة منه، وسنحاول رصد ملامح هذا الحلم، وإن كان في أغلبه حلم يقظة، يوازي الأمل أو الرغبة والتوق إلى عالم أفضل، ويفضح الإهداء مكان من كل ذلك: " إلى كل امرأة تواق إلى العيش بكرامة وحرية "

يتجسد الحلم بأشكال متعددة، فهو آيل للسقوط ومعرض للإنهيار ابتداء، ففي أول قصة " حب أو موت " تفاجئنا الكاتبة بهذا النوع من الأحلام " الأطفال يلعبون هنا وهناك يبنون أحلاما من رمال " ففي الوقت الذي كنا نتوقع أثناء لعب الأطفال على الشاطئ أن يبنوا قصورا من رمال، نجد أنها تبث مأساة الأطفال الغير المدركة فهم في غفلة عن مستقبل صعب ينتظر، وتستمر قسوة الأحلام في القصة حيث تصورها على أنها نار محرقة لا تطفئها إلا مياه البحر حيث يقول الخطيب العاجز عن تحقيق رغبته في الزواج عندما تخاطبه خطيبته:

" لكانك تحمل داخل صدرك نارا مشتعلة تسرع إلى إطفائها بمياه البحر ".

يقول: " بل سأطفئ نار أحلامي وآمالي التي لم أستطع أن أحقق ولو جزءا صغيرا منها .. ". ولتعميق المأساة ختمت القصة بفرق هذا الشاب فتتطفئ أحلامه وأحلام خطيبته التي من يومها لم يرها أحد في المدينة ولا في الحي الذي تسكن فيه، وتستمر أحلام الشخصيات. فالمجنونة في قصة " ماء ودماء " " تأكل وتحلم وتقني "، بل إن حلم النزيلات لا يتجاوز أحلام البسطاء " كل واحدة منهن تحلم أن تخرج من ذلك المكان وتعود للحياة ثانية، كل واحدة تفوس بفكرها في ماضيها، متمنية لو تستطيع تغيير قدرها " (ص 10) وهكذا كل الشخصيات تحلم بتغيير واقعها. ونسرد بعض العبارات كما جاءت في المجموعة . لتأكيد هيمنة الحلم:

أحلامها تكبر كلما نضج الزرع (ص 10)

- . يتذكر أبوها كل الأحلام والأمال التي نمت معها (ص 10)
- . أحلامهم تتعانق من أجل مستقبل أفضل (ص 15)
- . شعرت أنها في حلم وحدها في عالم كله خضرة وأنوار (ص 15)
- . آية أحلام ورغبات تسيطر على قلبها وعقلها في هذه اللحظات (ص 17)
- . لم يستيقظ من حلمها ويعود إلى الزمن المدمر إلا عندما أحس أن المكان قد خلا (ص 17)
- . الكلام الحلو... مثل الحلم الجميل (ص 18)
- . أماتها تكسرت أحلامها خنقتها يد قاسية جيارة كانت تبني أحلاما كبيرة على هذا الزواج (ص 27)
- . أطفئت الأنوار ونامت النسوة الثلاث وكل منهن تحلم بيوم تصبح فيه كرامة المرأة مصانة (ص 36)
- . الكل يحاول أن يصل أن يحقق ولو أبسط أحلامه بالسكن اللائق والعمل البسيط (ص 56)
- . كانت في ليال كثيرة تستيقظ من النوم ودموعها في عينيها تريد أن تتأكد إن كان موت أخيها مجرد كابوس، ثم تعود إلى النوم لتراه قادما فاتحا ذراعيه فتجري إليه وترتمي في أحضانه. (ص 74)
- . كان حلمه أن يرى أولاده يكبرون أمامه يدرسون و يتخرجون (ص 74)
- أما المجموعة الثانية "ليلة غاب فيها القمر" فالحلم لم يحضر بمثل الكثافة التي حضر فيها في المجموعة الأولى، رغم استمرار النفس الرومانسي:
- . حلمها أن ترسو سفينتها ذات فجر على مرفأ يضيئه الوعي والحرية (ص 20)
- . لالا فطومة الأم، حلمها بسيط، أن تعود كل مساء بالخبز والحنان (ص 21)
- . كم حلمت أن تسكن إلى صدر رجل بعد والدها (ص 21)
- . المصفورة كلبية ترثي جناحيها المقصوصين و الأحلام (ص 22)
- . وهي تلن تحت وطأة واجب مقدس يؤديه زوجها، تتذكر صورة الرجل الذي تحلم به، إنسان قوي وصادق يحترم المرأة وحقوقها، يتطلمان معا إلى غد أفضل (ص 23)
- . يختلط الحلم بالكابوس، وبين الإغفاء والصحو تتراءى لها أياد سوداء (ص 23)
- . وها الأحلام تحولت كوابيس (ص 25)
- . كل السواد والأوهام لا يمكن أن تكد حلمي (ص 26)
- . الأيام الصعبة ستجعلك تنسى حبنا وأحلامنا (ص 28)
- . إنساقت وراء رغبة جامحة في نفسها، حلم طالما داعبها (ص 31)
- . الصبر حلم العواجز يطرح زهور الأمانى (ص 42)

- يأتي ذلك اليوم الذي تحلم به كل النساء فيتمتن مثل الخوانهن الرجال بحقوقهن كاملة (ص 45).

إن استعراض كل هذه العبارات يبرز احتفاء القاصة بالحلم، واتخاذها مطية لرصد الواقع والرغبة الملحة في تغييره، فالشخصيات رغم بساطتها تملك "الحلم" كأقوى حافظ نحو التغيير، وتحقيق الآمال رغم بساطتها، فالأحلام ليست موهلة في الخيال بقدر ما هي منسجمة مع الواقع الذي تعيشه هذه الشخصيات.

وفي الختام:

رسمت القصص، التي شكلت مادة هذا المقال، لوحة متنوعة الخطوط والأشكال، وقدمت صورة لتوظيف الحلم في القصة المغربية، باعتباره إيقاعا حداثيا شكلا وموضوعا، وإن كان في المتن المغربي من أفرد للحلم حيزا أكبر، باعتباره آلة فنية، ونذكر على سبيل المثال القاص المغربي "أحمد بوزفور" في مجموعته القصصية الأخيرة "ققنس" حاولنا من خلال هذا المقال أن نرصد ملمح "الحلم"، لأنه يتيح إمكانيات هائلة وطاقة زاخرة تمكن من معالجة أي موضوع، بل إن المواضيع الحساسة هي أنجح المواضيع التي يعالجها الحلم.

إن الحلم. كما أشرنا. إيقاع حداثي، فهو يفجر الطاقة الكامنة في النص، ويحرر العقل من سلطان المنطق، ويفضح المجال للخيال، فمن خلاله تعبر الرؤية وتخترق حدود الزمان والمكان. لكن تبقى الإيقاعات السردية الحداثية. خاصة في القصة القصيرة. غير مدروسة بالقدر الكافي.

حسبنا هذا المقال أن نكون قد أشرنا الموضوع، فلا ندعي الإحاطة والاستقصاء، بل يكفي أن ندلي برأينا في جنس أدبي، فيه من الغزارة والتنوع ما يعجز الباحث، وتنبؤ بحمله الأذهان.

الهوامش

1. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال ط1/ 2000 ص 105
2. د. عبد الرحمن محمد القمود، الإيهام في شعر الحداثة. سلسلة عالم المعرفة ع 279 مارس 2002 ص 152
- 3 المرجع نفسه ص 96
4. محمد المتروس، " راحة رجل يحترق " مطبعة تريف. بركان ط1/ 1998
5. محمد المتروس، " هذا القادم " المطبعة المركزية. وجدة ط1/ 1994
6. عبد القادر الطاهري، " البرقالة الوحيدة للموتى " منشورات الديوان. أسفي ط1/ 2006
7. عبد القاهر الحجاري، " خنازير الظلام " الطبعة الأولى 2006
8. بديعة بنمرح، " ورود شالكة " مطبعة شمس. وجدة ط1/ 2000
9. بديعة بنمرح، " ليلة غاب فيها القمر " مطبعة الجسور. وجدة ط1 / 2006

تقنية الأقواس في القصة القصيرة

تحديدات مفهومية:

1 - التقنية:

1 - 1 - المعنى اللغوي:

يمارس الإنسان التقنية من خلال فعل الصناعة أو العمل أو الإبداع (ذهنيا أو يدويا)، وعلى هذا المستوى يلاحظ أن هناك ارتباطا وثيقا فيما بين التقنية والإدراك فالإختصاص، ويدل على ذلك أن لفظة تقنية وردت في المعجم اللغوي العربي بمعنى:

"أقن الشيء: أحكمه" إقنانه إحكامه وإقنانه: الإحكام للأشياء، "في التنزيل العزيز صنع الله الذي أتقن كل شيء. ورجل تقن. وتقن: متقن للأشياء حاذق. ورجل تقن: هو الحاضر المنطق والجواب (...). وتقن: اسم رجل كان جيد الرمي، يضرب به المثل، ولم يكن يسقط له سهم (...). قال أبو منصور: الأصل في التقن ابن تقن هذا، ثم قيل لكل حاذق بالأشياء تقن، والله يقال: أتقن فلان عمله إذا أحكمه (...)"⁸.

يربط هذا النص التقنية باللاتقان والإحكام في العمل، لأن العامل / الفنان يصدر في إنتاجه وإبداعه عن فكر متقد وعقل واع "حاضر المنطق والجواب"، لهذا فكل إنسان ماهر في عمله، يوصف بالحاذق وبالرامي الذي لا يخيب سهمه الهدف.

أما على مستوى القاموس الغري OXFORD، فإن مدلول هذا المفظوظ جاء بمعنى: "أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان. البراعة الفنية. الطرائق التقنية وبخاصة في البحث العلمي. طريقة لإنجاز غرض منشود بدون عيوب".⁹

و القائم بفعل هذا الدال يسمى التقني (Technicien) ومعناه في المعجم ذاته: "التقني، الفني: الإختصاص بالدقائق التقنية لموضوع أو حرفة ما"¹⁰. يستنتج من هذين التعريفين الأخيرين أن: التقنية يقصد بها كل معرفة علمية تقوم على مهارة خاصة، تهتم موضوعا معينا. يقوم بها عامل فني مختص بحقائق الغرض المنشود والتقنية عالجه كذلك المعجم الفلسفي، يعرفها أندري لالاند بأنها،

⁸ - ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1410هـ/1990م، ص.72-73.

14 . Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English, Editor Jonathan Crowther, Oxford university press, Fifth édition 1995, p 1226.

⁹ . Ibid

"مجموعة من العمليات ١١ الإجراءات المحددة تحديدا دقيقا، والقابلة للنقل والتحويل والرامية إلى تحقيق بعض النتائج التي تعتبر نافعة"¹¹.

يشير هذا التحديد إلى دالتين،

أولاهما: التقنية وسيلة لتحقيق بعض الغايات والحاجيات شريطة أن تكون محددة بدقة.

ثانيها: التقنية نشاط ينجزه الإنسان.

1 - 2 - المعنى الاصطلاحي:

على ضوء المعاني والدلالات اللغوية السابقة، فإن التقنية، بنية من الصفات والعمليات المنظمة، الخاضعة لتركييب نسقي سواء تعلق الأمر: بما يخص ذاتية التقني المتميز بحضور البديهية والذكاء، والعالة بالتفاصيل التقنية لما سيقوم به؛ أو بالخصائص البنائية للعمل أو الموضوع المعالجة عناصره الفنية بطريقة محكمة خالية من العيوب، إنها بشكل عام: البراعة الفنية في إنجاز غرض مقصود.

2 - مفهوم الأقواس:

"القوس"، مفردة مؤنثة، تجمع على أقواس، تدل على القياس والمقدار "قدر قوسين عربيتين أو قدر ذراعين"¹². وبمعنى الإحناء المتخذ شكل نصف دائري (هلال) مثل: "برج في السماء"¹³. ويدل كذلك على الأداة (الهلالية الشكل) التي ترمى بها سهام.

غير أن لفظ "القوس" لم يستعمل بصفته مصطلحا علميا إجرائيا، إلا بعد توظيفه علامة من علامات الترفيم ♦♦، فاختلقت أشكاله الهندسية التبوغرافية (typographie)، وتنوعت معها دلالات استخدامه وأغراضه. بيد أن هذه الأنواع من الأقواس ظلت مشتركة في سمة واحدة أطلق عليها مصطلح: علامات الحصر¹⁴ أو العلامات الصامتة¹⁵.

هي علامات أشهرها تداول في الكتابة الإبداعية - القصة القصيرة نموذجاً - ثلاث أنواع: القوسان المفردان\ القوسان المزدوجان\ القوسان المعقضان.

¹¹ - ذكر هذا التعريف في موضوع "التقنية" بالكتاب المدرسي: الفكر الإسلامي والفلسفة، السنة الثانية ثانوي، الشعبة العلمية، وزارة التربية الوطنية الملكية المغربية، دار المعرفة للنشر والتوزيع، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، ط 1419-1420 هـ/ 1998/ 1999 م، ص 41.

¹² - مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1424 هـ/ 2003 م، ص 511.

¹³ - نفسه.

¹⁴ - د. بن ميس بن عبد السلام: مرشد للطلبة والباحثين في أعراف الكتابة والرقانة والطباعة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، دون طبعة، 1425 هـ/ 1985 م، ص 27.

¹⁵ - د. محمد حمودة وألفانا الواردي: موسوعة الإملاء والإعراب، ثوابت إعرابية - لغوية - أخطاء شائعة، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1998، ص 9.

تتفق معاجم الفريية (Le petit Robert, Larousse, OXFORD) على دلالة جوهرية لهذه العلامة، التي تدرج لفظة أو جملة أو نصا داخلها قصد: الاستطراد والاعتراض، أو التفسير، والتدقيق، وإضافة معلومة.

علاوة عن هذه الأغراض، فالهلالان يستعملان كذلك: لإحداث قطع البناء التركيبي للنص، من جراء إدراج حدث عرضي/ ثانوي في ما بين القوسين داخل الخطاب، مما يتسبب بخلل في النص.¹⁶

بالإضافة إلى هذه المعطيات، فهما يوظفان بهدف: تحديد المراجع، كما توضع حول الأرقام أو الحروف بالنص.¹⁷

إذا كان هذا هو تحديد المعاجم اللغوية لمفهوم القوسين المضردين، فإن بعض الكتب التي تناولت باهتمام علامات الترقيم، تورد الهلالين بمعنى حصري:

أ - الكلمات المفسرة، وذلك عندما نريد تفسير كلمة في جملة (...).

ب - الفاظ الإحتراس (...).

ج - العبارات التي يراد لفت النظر إليها (...).¹⁸

في حين أضاف الدكتور مهدي فضل الله بعض أماكن استعمال الهلالين في مثل:

أ - حول الأرقام (...).

ج - حول تفسير أو شرح كلمة صعبة أو قديمة نادرة الاستعمال، وردت في سياق النص (...).¹⁹

و يقرن الدكتور بن ميس عبد السلام استخدام القوسين في الحالات الآتية: أ - لقطع التركيب "السانتاكسي" كجملة ما، سواء لإدخال إضافة ضرورية لفهم الجملة أو شرح كلمة غامضة (...).

ب - لوضع مكافئ لكلمة أو تعبير أجنبيين (...).²⁰

¹⁶ - Paul robert le petit Robert (dictionnaire Alphanétique ■ Analogique de la langue Française) dictionnaire le robert, paris. p 1588.

***. سيتم الإشارة إلى هذا المفهوم بملحق البحث رقم: 2.

¹⁷ .Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English , op. cit, p 1403

¹⁸ - د. اميل يعقوب: كيف تكتب بحثاً أو منهجية البحث، جروس برس، طرابلس، لبنان، دط، 1986، ص 165.

¹⁹ - د. مهدي فضل الله: أصول كتابة البحث وقواعد التحقيق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دون طبعة، 1993، ص-ص 100-101.

■ - د. بن ميس عبد السلام: مرشد للطلبة والباحثين في أعراف الكتابة والرقانة والطباعة، مذكور، ص-ص 2 - 31.

إن ما يمكن أن يستقرأ من هذه التعاريف والتحديدات، أن القوسين يغطيان من حيث أغراضهما، معاني الحقل اللغوي الأجنبي بشاعته، حيث يعبران عن الاستطراد أو التفسير أو التدقيق، أو للفت الانتباه للمقول، بالإضافة إلى احتمال قطع التركيب بالنص. وهما بهذا قوة (استدراكية تكثيفية توكيدية) تعضدها توظيف نقط حذف بداخل القوسين دلالة على محذوف من كلام و بتر في النص.

هذه القوة تجعل الكاتب يضمن للهلاليين كل ما ينقصه ويتمناه (أو ينقص ويتغيبه متلقيه)، عاملاً لتحقيقه - داخلها - فإشهاره، أو تفاديه، فمناهضته. وتجب الإشارة أن القوسين المفردين لهما معادل يتمثل في: الشرطتين العارضتين ذات الإستعمال التفسيري أو الإعتراضي. وهو ما لن يعمل على دراسته في هذا البحث، لخروجها عن ماسطر مسبقاً في التعامل مع تقنية الأقواس، المطابق دالها لدلولها.

2-1 القوسان المزدوجان/علامة التنصيص/الشولتان

المزدوجتان. quotation.marks/guillemets «» أو «».

يدل استعمال "القوسان المزدوجان" في الكتابة إما على الاقتباس الحر في بهدف الاستشهاد،²¹ أو " (...) ب- لابرز خصوصية أو أهمية لفظ أو تعبير أو للتنبيه إلى أن اللفظ أو التعبير غريب أو أن استعماله استثنائي. (...) " ²².

تبعاً لهذه التحديدات، يمكن تمييز معنيين لإستخدام "الشولتان المزدوجتان"، يتحدد أولاهما في ارتباط مع عملية النقل الأمين، الذي يوظف التقارير، والبيانات، والأحاديث المقتبسة - من مصدرها - في أماكن دقيقة ومناسبة، الفرض منها؛ تأكيد صدق حديث المستشهد وغايته.²³

بينما يرتبط ثانيهما، بإشارة الانتباه إلى الكلمة أو الجملة من حيث أهميتها ووزنها كفكرة، أو غرابتها، أو خروجها من حكم غيرها.

2-3 القوسان المركبان/المعقّفان [] - Crochets/brackets

تسجل المعاجم اللغوية والكتب الدارسة للقوسين المعقوفين بأن استعمالها في النص يروم: إتاحة الفرصة للكاتب بنسج معلومة (ملاحظة أو تقويماً) يضيفها للنص المقتبس منه²⁴، ولشد الانتباه لما بداخلهما²⁵.

²¹ - Paul Robert Le petit Robert, op, cit, p1060. Petit Larousse : Librairie Larousse, 1972 édition 1980,

■ 239. Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English, op. cit, p 1403.

²² - بن ميس عبد السلام «مرشد للطلبة» الباحثين في أعراف الكتابة والرقاعة والطباعة، مذكور، ص 27.

²³ -Line Ross : L'écriture de presse, l'art d'informer, gaetin Morin Editeur 1994, ■ 155.

²⁴ - اميل يعقوب : كيف تكتب بحثاً أو منهجية البحث: مذكور، ص-ص 165 - 166 .

خلاصة أولية:

إذا كان مفهوم "التقنية" لا يعكس فقط الإتقان والإجادة في الصنع والإبداع، وإنما مستوى يتوسل به لتحقيق غايات تخدم الإنسان المتحكم فيها والموجه لها.

وإذا كان مفهوم "الأقواس" (بأنواعه) عبارة عن: قوسين / موصلين * (قوس/موصل مفتوح (conducteur ouvert). وقوس/موصل مغلق (conducteur occlusif)) يفصل بينهما عازل (لغوي أو بياض) ذالين عن: تنظيم العملية القرائية: نفساً وبذرة صوتية، وتنبئها بما بين القوسين/الموصلين، ثم استعاباً فتوليدا للمعنى المناسب. فإن ربط علاقة إنشائية بين المصطلحين (التقنية+الأقواس)، سيضي على الدال الثاني (الأقواس) سمة الإحكام والإلزام في طريقة توظيفه، فالوعي بدلالاته، عوض العشوائية في استخدامه، الموافقة لنفس الكاتب ونفسيته.

يبدو أن الأقواس في ضوء العلاقة الإنشائية المقترحة، انتقل من مجرد الاعتبارية في الاستعمال إلى تقنية (واعية) تسمح بنقل وتوظيف فكرة بذرة (foyer idée)، ضمن فكرة أخرى عامة في النص الإبداعي، مستعملة في ذلك أدوات لبنائها والتدليل عليها:

♦ اللغة: اللغة الفصحى، أو اللغة العامية، أو اللغة الدخيلة، أو اللغة الشيعية (رموز: أحرف، أرقام، نقط حذف... وغيرها).

♦ الأقوال: التعابير المسكوكة، الأقوال المأثورة مثل: النص القرآني أو الحديث الشريف، أو النص الشعري أو النثري السابقان، أوألا مثال... إلى آخره.

غير أن هذا النقل والتوظيف الهادف إلى: تكثيف الفكرة النواة وتأكيداها، أوالتفسير أوالتعقيب، أو التعالق النصي، مشروط بضوابط تلقي تقنية الأقواس في القصة القصيرة. فكيف تتحقق هذه المطالب؟.

• سيوظف مصطلح الموصل معادلا للقوس، لأنه يفيد توصيل معنى بما يوجد بداخله.

IV. ضوابط تلقي تقنية الأقواس في القصة القصيرة:

تقوم تقنية الأقواس في القصة القصيرة بعمل الخزان (réservoir) فهي تحمل وتحفظ مجموعة من المعلومات (الواعية) التي يدرسها الكاتب والقارئ (هذا المتلقي إما أن

محمد حمودة // أليفانا الوارديني : موسوعة الإملاء والإعراب، ثوابت إعرابية - لغوية - أخطاء شائعة، مذكور، ص 14، بن ميس عبد السلام: مرشد للطلبة والباحثين في أعراف الكتابة والرقانة والطباعة، مذكور، ص 102.

Paul Robert : Le petit Robert, op. cit, p-p 513-514.

25 - أحمد أباعوض : محمد حنديري ، محمد بوجة، أعمارة اعمارة: تدرس الإنشاء والحق وأفاق، الأهداف - المكونات- الطرق التربوية - محاور إنشائية (تطبيقات) - تقويم درس الإنشاء : سلسلة تربوية نظرية تطبيقية (1) إفريقيا الشرق، ص 43.

يتفق أو يختلف في فهم المعلومة مع بائها) إلا أن هذه العملية لا يمكن الجزم بأن كل قارئ قادر على استيعاب دلالاتها، وذلك لتباين مستويات الكفاية المعرفية لديهم، لكن هذا يمنع من تواجد ضوابط تحكم- وتسهل- تلقي ما بين القوسين ولو اختلفت كفايتهم المعرفية في تقبلها، متخذة اعتبارات مقامية معرفية متعددة، مضبوطة في عملية استقبالها وبناء معناها، فتكون ذات:

1. اعتبار مقامية معرفي عام:

الألفاظ والجمل المؤنثة بين أحد أنواع الأقواس تحمل معاني عامة وواضحة، يتقاسم في مرجعية إدراكها وتفسيرها كلا من طريي عملية الاتصال الأدبي: المرسل (القاص) الواعي لما قصد إليه، المرسل إليه (القارئ) المشترك مع القاص في الجانب اللغوي - المعبر به- الذي ينطوي على ألفاظ غامضة أو تراكييب معقدة، مما لا يسقطه في الإساءة إلى معاني النص القصصي.

2. اعتبار مقامية معرفي خاص:

العبارات والكلمات المستخدمة لتقنية الأقواس في هذا التحديد، تشترط قارئاً متمرساً - إن لم يكن متخصصاً - ذا زاد لغوي (يفطن لمكامن التأخير والتقديم في عناصر الجملة، يعرف الجمل الإنشائية من الخبرية، الإعراضية من التفسيرية...إلى أخرى) بالإضافة إلى استحضاره للعلاقات المنطقية التي تحكم ما بداخل الأقواس وبما يجاورها في النص هل هي علاقة سبب بنتيجة أم نتيجة بسبب بمعنى: أن القارئ يراعي احتمال أن تكون الجملة أو الكلمة المابين قوسين، إما معطى يترتب عنه نتيجة فيما سيأتي من النص، أو أن تكون تفسيراً أو تعليقاً أو احتراساً أو اختزالاً... سابقاً عن مقدمات لاحقة في المتن القصصي.

يبدو أن هذه المعايير المحددة للمقام المعرفي الخاص، الضابطة لاستقبال وبناء المعنى لمادة الأقواس، لا يتأتى لكل قارئ (أي قارئ) يتعامل مع النص تعاملًا سطحيًا، بل إلى قارئ متخصص، متقد الذكاء، يستحلب معنى النص، فيؤلف بينه وبين ما بداخل الأقواس إلى أن تكتمل له الصورة، ويدرك المغزى من توظيف هذه التقنية في هذا المكان دون غيره، وكل هذا استناداً بكفايته اللغوية والمنطقية الثقافية... إلى أخرى.

3. اعتبار مقامية معرفي محايث:

إذا كانت الألفاظ والعبارات بالأقصوصة مدبجة بتقنية الأقواس، تكتسب قيمتها ودلالاتها داخل إطارها المتن - كون الجمل ذات ارتباط مقامية: السياق العام للنص هو الذي يرسم طريق دلالتها، إذ يمكن العثور على عبارة واحدة موظفة لهذه التقنية، تختلف معانيها وتفاوت درجات تأثيرها في المتلقي، حسب وضعية ساردها ونفسيتها في النص - ولكي يتحقق الغرض المنشود من هذه التقنية، يلزم على القارئ بالإضافة إلى المعطى السابق، نسج مجموعة من العلاقات والروابط بين ما بداخل الأقواس، الأشياء الموجودة

بالمعالم الخارجي، كما يتمثلها و يتصورها هو عن نفسه وعن الآخر و العالم، أي انطلاقاً من موقفه الخاص عن هذه الأشياء و الأحداث.

يستشف من المقامات المعرفية الضابطة لعملية تلقي تقنية الأقواس في القصة القصيرة، وجود دالتين لاستعمالها في الكتابة القصصية، فما هما أوجه تحققهما في القصة القصيرة؟.

V. دلالة استعمال تقنية الأقواس في القصة القصيرة:

تقوم تقنية الأقواس في القصة القصيرة على دالتين، إذ تمكن السارد من جهة إما بالمباشرة في الحديث أو الإيحاء من خلاله، وتمنح القارئ، من جهة أخرى، القدرة على إدراك معنى ما بداخلها تارة بيسر، ومرة أخرى، تجشمه عنت البحث والتفسير قصد الفهم فيبناء المعنى. وعليه، تكون تقنية الأقواس في القصة القصيرة تنقسم دلالة استعمالها إلى:

1. الدلالة الأولى: دلالة مباشرة/ ذات بعد واقعي: تقوم الألفاظ الموسومة بأحد أنواع هذه التقنية على التشارك اللغوي بين الكاتب والمتلقي، وعلى التصريح و الوضوح الذي يعي من خلاله القارئ مضمون و محتوى هذه العبارات والكلمات ومعناها. ومن ناحية ثانية: على الإشتراك في الرصيد المعرفي والأدبي بينهما.

2. الدلالة الثانية: دلالة غير مباشرة/ ذات بعد إيحائي: إذ تخرج بفضلها العبارات و الجمل من طابعها الواقعي إلى الصبغة الإيحائية الرمزية، فتشير إلى أشياء و أمور قد تغيب عن ذهن وإدراك القارئ العادي، الذي لا تسمح مداركه اللسانية ومعارفه الثقافية - الضيقة - من التجاوب و إتمام معنى النص وقد يزيد من إتعاب قارئه عند وضع نقط حذف بين الأقواس، و في مناسبة أخرى توضع رفقة الكتابة الخطية، مما يحتم على المرسل إليه / المستقبل ملء تلك الفراغات والبياضات في النص، و برتقة تلك الفجوات والثغوب في ما بين القوسين لتكميل (optimalisation) بنياتها الدلالية.

معنى هذا، أن الكاتب يسعى من خلال هذه التقنية، إدماج القارئ في تأليف و إبداع نصه معه، فأعطائه معنى جديداً.

❖ خلاصة

تنهض تقنية الأقواس في القصة القصيرة على ضرورة:

- ملاءمة كفاية القارئ اللسانية والمعرفية لكفايات القاص.
- قيام القارئ بعمليات منطقية واستحضار السياق النصي أثناء مزاولته القراءة.
- - استعانة المتلقي بمعارف ومعلومات خارج نصية.

إن هذه الإعتبارات من شأنها إتاحة الفرصة لمستقبل النص القصصي بالظفر بما هدف إليه الكاتب من وراء هذه التقنية، أو بنسج معنى دلالي جديد - من غير تصف - الذي تحمله وتحتمله هذه الدوال في شكلها البصري (calligraphie)، هذه التقنية الأخيرة تنقسم دلالة استعمالها في الأقصوصة إلى:

• دلالة مباشرة: تكون العبارة فيها مؤكدة هدف الخبر المنقول، والحديث المسرود صدقا أو كذبا.

• دلالة غير مباشرة: تنزج بالدوال من إخباريتها إلى الإيحاء، ممتعة النص أكبر قدر من المعاني المنتجة لذلك لدى القارئ في محاولته لبناء دلالات للنص. كاشفة مواقف الشخصيات ونفسياتهم المعبر عنها السارد.

يظهر من الإشارات المذكورة أعلاه أن دلالة استخدام تقنية الأقواس في القصة القصيرة، تحضر وقت عملية القراءة والتحليل من خلال، العلاقة القائمة بين السمات المأخوذة من جمل النص وكلماته المرسومة بأحد أنواع تقنية القواس، والخبرات والمعارف المخزنة في ذهن القارئ وذاكرته.

إن هذه التقنية تجد لها موقعا في الفضاء النصي الإبداعي مع ما هو خارج نصي مكتسب.

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان الشرط الضابط لتلقي تقنية الأقواس في القصة القصيرة متمثلا في المقام المعرفي الخاص فهذا يعني ضمنا أنه يشمل المقام المعرفي العام، والأممر نفسه مع الاعتبار المقامي المعرفي المحايث، إذ تلقائيا (أوتوماتيكيا) يضم ما هو عام وخاص.

V. وظائف تقنية الأقواس في القصة القصيرة:

1. وظيفة تكثيفية:

إن أسى الدرجات التي يمكن أن يصل إليها النص - السردى - القصصى هي: عندما يعيق إمكانية القارئ في الإمساك بمغزاه، فيتعبه ويكده في ملاحقة دلالاته السابحة في المعنى اللامتناهي بالنص (Signification infiniment). لهذا يعتمد القاص إلى توظيف بعض التقنيات التي تزود نصه بالتمتع في وجه المتلقي، فيستعمل علامات الترقيم (مثلا) المتنوعة، الحاملة كل واحدة منها عدة وظائف. غير أن أكثرها ملاءمة لغرضه: تقنية الأقواس بمختلف أشكالها. إذ تساهم - من جهة - في تكثيف (condensation) اللغة القصصية، جاعلة من عملية الإسهاب والإطناب في الحكى مختزلا و مكثفا في علامات: () أو [] أو « » ليعود النص الإبداعي متحررا من ركام الإشارات والتوضيحات اللغوية، التي من قدرتها عرقلة السير السريع لحبكة القصة ولأحداثها، ناهيك عن ترهل

الكاتب القصصي، مما يضييع من المتلقي فرصة إعمال فكره وخياله الذي يمنحان ويكسبان لعملية القراءة والتذوق جمالية ومعنى.

إن تقنية الأقواس أصبحت تقوم بدور تعويضي تكثيفي يكون: "العمل الأدبي" ■
يعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاتها اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي بواسطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الضجوات".²⁶ ومن ثم، فتقنية الأقواس الموظفة في العمل القصصي، تقوم بعملية التعويض والتكثيف هذه، مما يجعل القارئ يقدم على مواجهة المقاومة التي يبديها النص المعالج، وذلك بتأجيل وتسعير قدرته على القراءة الأولى والثانية واللامتناهية (infiniment) ... حتى يظهر له النص ماثلاً أمامه بكل دينامية، قادراً على مراوغة كل محاولات القبض عن معناه، متبدلاً بكل حيوية في خفائه وتجليه، في غموضه ووضوحه، في مقاومته واستسلامه....

يتضح مما سبق ذكره أن هذه التقنية البصرية في الكتابة السردية، تزيد من صعوبة إثبات المعنى أو المعاني التي ينطوي عليها النص، إذ يصبح لكل قارئ من جرأها، يملك تفسيراً بل تفسيرات وقراءات للنص القصصي (الواحد) بسبب الشحنة التكثيفية التي تتضمنها تقنية الأقواس. فكيف إذن تشتغل هذه التقنية في تحميل و شحن ما بداخلها بدلالات كثيفة ؟
شحنة التكثيف في تقنية الأقواس:

❖ التجربة:

(كتابة خطية... (بياض)) أو (كتابة خطية... (بياض))

الشق (1) الشق (2) الشق (1) الشق (2)

إن ترك تيار (courant) المعنى داخل الموصلين شق (2) مفتوحاً لفظاً وإحلاقاً حسب ما تبثه الدوال في شقه (1)، هو الشيء الذي يربط الجملة / الكلمة بمولد مكثف للمعنى (générateur condensation de signification) فيلاحظ ما يأتي،
➤ يشير الشق (1) (شق التيار المفلق خطياً) خلال وقت القراءة الوجيز إلى مرور تيار دلالي قوي.

²⁶ . د. بشرى موسى صالح : نظرية النلقي، أصول... و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2001، ص 38.

➤ يشير الشق (2) (شق التيار المغلق ببياض مفتوح خطأ) بسرعة إلى توتر (tension) دلالي يكافئ / يكبر قوة المعنى المحرك في الشق (1).
من الملاحظة الأولى والثانية يمكن القول: إن القوس المكثف مشحون دلاليا.
❖ التفسير:

التيار الدلالي الملاحظ ناتج عن انتقال سريع للمعنى نحو الشق (2)، لأن وجود كتابة خطية / العازل اللغوي بالشق (1) في الموصلين / القوسين، يجبر المعنى على التراكم في الشق (2)، الذي يتيح إمكانيات كبرى لإنتاج وتوليد المعنى.
يمكن نعت هذا الانتقال للمعنى من الشق (1) إلى الشق (2): تيار الشحن الدلالي المكثف (3)، لكونه يجمع بين ما أفصح عنه المبدع في الشق (1) وما سيبدعه المتلقي ويتممه في الشق (2).

أما عندما يكون تيار المعنى بالموصلين الغير الواضح الشقين (حالة قوسين العازل فيها بياض فقط) فإن فرق التيار الدلالي بين الشقين ينعدم؛ لعدم تواجد الشق الخطي وتحديدده، فيصير بذلك تيار المعنى منفتحا ومحتملا على قراءات متعددة المدلول - مع ارتباط بالسياق - والحالة نفسها في موصلين العازل فيهما لغوي فقط.
❖ استنتاج:

في أفق التجربة المفترضة - أعلاه - لشحنة تكثيف تقنية الأقواس، يظهر أن هذه التقنية تروم اختزال أكبر قدر من الدوال واستبدالها بإشارات دلالية سريعة، تمكن القارئ من بناء واستخلاص المعنى أو المعاني المخزونة.
وحتى يحقق الكاتب هدفه، فإنه يعتمد أحيانا . بشكل واع . إلى تنسيق بين الكتابة الخطية، والتشكيل ببياض، مما يعطي لهذه التقنية فرصة تمويض ما لم يقله النص.

2. الوظيفة الميتالغوية:

الميتالغ / اللغة الواصفة / اللغة الماورائية (métalinguistique) هي: اللغة المتحدثة عن اللغة الموضوع، أي: عن اللغة المتحدثة عن الأشياء ؛ بتعبير آخر²⁷ : فاللغة الواصفة تتحدث عن اللغة نفسها.

إنها لغة على لغة، أو قول على قول. بمعنى أنها: «صيغة اللغة المخصصة لوصف لغة أخرى أو للتعقيب عليها، أي اللغة - الموضوع»²⁸ . و عليه فاللغة الماورائية تروم شرح

²⁷ رومان ياكبسون: قضايا الشعرية . ترجمة : محمد لولي ومبارك حنون . سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988، ص 31.

²⁸ . كيرا يلام : سيمياء المسرح و الدراما . ترجمة : د. زئيف كرم . المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992، ص 238 .

اللفة الموضوع وتفسيرها، أو للتعقيب عليها. والقصد من ممارستها هو التأكد من استعمال طريقة التواصل الأدبي؛ الباث / القاص، المتلقي من استعملهما لسنن / الشفرة (code) نفسه، ضمانا لفاعلية الرسالة المنقولة.

وما دام التحديد المفهومي لتقنية الأقواس بأنواعها الثلاث أفاد أن من دلالات استعمالها هو: التفسير أو الاستطراد لأجل التعقيب ثم إثارة الانتباه لما بداخلها. وهذا كله أحداث قطع تركيبي في النص للمزيد من الإيضاح والشرح فالإفهام. فإن هذه المعاني لتقنية الأقواس تكون مطابقة لوظائف اللفة الواصفة في النص (القصصي).

3. الوظيفة التناسية؛

كنت التحديدات المفهومية لتقنية الأقواس أن من بينها ما يفيد الإقتباس من نصوص أخرى قصد إثبات صحة الخبر المسرود (لأهميته) المطابق لما استشهد به هذا النقل هو ما يصطلح عليه في النقد الأدبي بالتناس (Intertextualité) الذي يعني: "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة".²⁹ أي تفاعل النص الأصلي مع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، بشكل يستوعبه في عمليات النسخ تحويلا؛ حوارا أو معارضة.

و عليه تكون تقنية الأقواس في نوعها "القوسين المزدوجين" (guillemets) تقوم بالوظيفة التناسية، منبهة القارئ - في كثير من الملفوظات - بأن ما بداخلها هو بمثابة متفاعل نصي ذي طبيعة مختلفة باختلاف مرجعياتها (الدينية، الأدبية، الفكرية.... إلى آخره). متخذة شكل علاقة تفاعل داخلية / ذاتية (تعالق مع نصوص الكاتب نفسه)، أو خارجية / غير ذاتية (تعالق النص الحديث مع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له).

❖ الخلاصة الأولى:

يبدو أن تقنية الأقواس أثرت القصص القصيرة بعدة وظائف، ملبية بذلك غاياتها الفنية، وحاجياتها الفكرية المرتبطة براهنتها، مكثفة اللفة، أو مفسرة إياها أو معقدة عليها، أو متداخلة في علاقة مع نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها.

فمن جهة التكثيف، فإن سمة تقنية الأقواس تظهر بالأقصوصة من ثلاث أوجه؛
1 - الحذف: المتمثل في نقط البتر بالنص، الدالة على الفراغ، والصمت الموحى بمعاني تأويلية، محكومة غالبا بسياق النص، معوضة بالتالي دوال وإن كانت على المستوى الإبلاغي مكافئة لما تريد قوله، فإنها قاصرة عنها على المستوى الدلالي.

²⁹ د. محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، يوليو 1992، ص 121.

- 2- الاقتصاد والإختزال: القائم على دوال قليلة العدد و محدودة، المنتجة لدلولات متعددة بدل الإسهاب في الكلام وتخطيطه.
- 3- تخاثر العاملين الإثنين في آن داخل تقنية الأقواس (كتابة خطية في أحد

شقي الموصلين و بياض في الآخر

أما على مستوى الوظيفة الميتافيزية، فإن أول ما تقوم به **تقنية** في أحد أنواع الأقواس هو: توفير سنن /شفرة (code) مشترك بين المبدع والمتلقي، والتأكد من استعمالها له قصد ضبط النص، بشرح اللغة الموضوع، وإرشاد القراءة وتوجيهها، بالتعليق عن اللغة المتحدثة عن الأشياء، مع احتمال القيام بدور الاحتراس في الحديث.

علاوة على هذين الوظيفتين في تقنية الأقواس، هناك الوظيفة التناسبية التي تتناول دراسة النصوص المنقولة / المتحركة (السابقة أو المعاصرة) في النص المركزي (الحديث)، وكيف أصبحت جزء من النص الأصلي و مكونا من مكوناته، الهدف منها تدعيم الكاتب لموقفه أو تجاوزه، و إثارة القارئ لخصوصية ذلك اللفظ أو العبارة. مكتسبة بذلك دلالات جديدة حسب سياق النص.

بالنظر إلى الفنى الوظيفي لتقنية الأقواس في القصة القصيرة، فإن غايتها تبقى خدمة الوظيفة التواصلية: كونها منتسبة لخانة علامات الترقيم.

وعليه، تكون تقنية الأقواس في وظيفتها التواصلية تسمى لخدمة المتلقي **توفيره** علامات تسهل القراءة والإفهام، مقسمة أجزاء جمل النص، معينة مواضع الحصر، مثيرة إنتباه القارئ إلى الدوال ذات الأهمية والغرابة والإستثنائية في الإستعمال، حتى يكسبها دلالة تناسب سياق النص ومعناه العام.

سنعمل الآن في هذا المحور على تجريب و اختبار ما تم طرحه بخصوص:

1. الإختلاف القائم على صعيد البناء الشكلي - خاصة الوحدات البنائية الثلاث - بين القصة المغربية التقليدية البناء وحديثه، على أن هذين الصفتين (التقليدية والحديثة) غير متعلقتين بالزمن، (هناك قصص حديثة زمنيا، لكن تقنية بنائها التي تظل محافظة على تسلسل الوحدات الثلاث للقصة القصيرة (بداية - وسط - نهاية) وإن تغيرت على مستوى اللغة المتنقلة " من اللغة الإخبارية - السردية إلى اللغة الإيحائية - الوصفية".³⁰ مع تحول في الضمير السردى من "الأخر"(المخاطب أو الغائب) إلى "أنا" القاص.

هذا التباين ستحاول هذه الدراسة إثباته من خلال المجسمات الرياضية المناسبة.

2. فحص نجاعة تقسيم دلالة استعمال تقنية الأقواس في القصة القصيرة نموذج:

⁽³⁰⁾ د. نجيب العوفي « القصة القصيرة بين سؤالي التجنيس والتحقيب » مذكور ، ص 25.

"قتلتنا الجثة".

3. تحليل الوظائف المنوطة لتقنية الأقواس بهذا الفن الإبداعي في جوانبها:
- ✓ التكوينية: التي سيعمل للبرهنة على وجودها، الإعتماد على ما تم افتراضه في شحنة التكثيف بهذه التقنية.
 - ✓ الميتافيزيقية / اللغة الواصفة: دراسة تطابق أغراضها مع ما بداخل الأقواس.
 - ✓ التناسلية: تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الوظيفة تشترط قارئا، ودارسا يمتلك رصيدا معرفيا واسعا، حتى يتمكن من تبين المتفاعل النصي (النص المتحرك) في النص الحديث.
- وبناء على ذلك، سستم دراسة بعض النماذج في "قتلت الجثة" التي تم التمكن من استيعابها وتحديد نصوصها المرتحلة.

I - تمحيص فرضية الاختلاف بين الشكل البنائي التقليدي للقصة المغربية القصيرة والحديث:

لفحص هذه الفرضية القائمة على الاختلاف بخصوص البناء الفني للقصة المغربية القصيرة في شكلها التقليدي والحديث سستم المقارنة بين أحد رواد الأقصوصية المغربية، عبد المجيد بن جلون في أقصوصه "الأسيرة"، وأحدى قصص مجموعة "قتلتنا الجثة" المدروسة نموذجا في هذا البحث.

♦ بيان طبيعة البناء الفني في القصة المغربية القصيرة:

1- طبيعة الشكل البنائي في النص القصصي "الأسيرة".³¹ لعبد المجيد بن جلون؛ يتكون هذا النص القصصي من بداية ووسط (عقد) فنهاية (حل)، مرتبة أحداثها ووقائعها على خط حكائي متسلسل. ويمكن تمثيل هذا البناء من خلال الخطاطة التالية:

الزاوية (A) = البداية.

الزاوية (B) = الوسط (العقدة).

الزاوية (C) = النهاية (الحل).

بحيث الزاوية (A) / وحدة البداية في القصة القصيرة "الأسيرة"، ينطلق منها السارد واصفا الجو الرهيب الذي يعيشه محمود في الغابة، متذكرا مقتل أخيه وذكريات طفولتهما، في حزن ويأس وغضب؛ متجهة -بتنام- في الصعود إلى الزاوية (B) / الوسط، التي تبلغ ذروة عقدتها لحظة دخول محمود بيت الجنرال، وقتله وخطف ابنته؛ منحذرة بعد

³¹ عبد المجيد بن جلون "الأسيرة" ضمن: أنطولوجيا القصة المغربية القصيرة: د. محمد براءة ود. أحمد بوزفور،

منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، دون طبعة، 2005، ص 16-18

ذلك صوب الزاوية (C) / النهاية، التي تتجلى في: فراق المتحابين، ابنة الجنرال المقتول، وخاطفها وأسرهما في وجوده وغيباه.

هذا الأمر يبين أن القصص "الأسيرة" ذات طبيعة تقليدية، تعتمد الوحدات الأساس الكلاسيكية في الهندسة الفنية للقصص القصيرة
(الزاوية (A) / البداية ← الزاوية (B) / الوسط (العقدة) ← الزاوية (C) / النهاية (لحظة التنويه) .)

2- طبيعة الشكل البنائي في القصص "عنكبوت"³² للقااص محمد عزيز المصباحي
تم نسج هذا النص القصصي على نظام التفجير، الذي أخفى معالم الوحدات البنائية الثلاث، مخلخلاً تسلسل الخط الحكائي للنص، جاعلاً القارئ يحس بتناهر واضطراب دلالي بين الفقرات، مما يؤدي إلى تعدد احتمالات تنظيمها، إذ يمكن ترتيب الفقرة 1 (الشياطين الصفار) بعد الفقرة 5 (عنكبوت نموذجي)، أو بعد الفقرة 3 (أناي الأخرى) وغيرها من الاحتمالات... وذلك حسب قدرة القارئ على تنظيم الفقرات تنظيمًا تعاقبياً معقولاً.

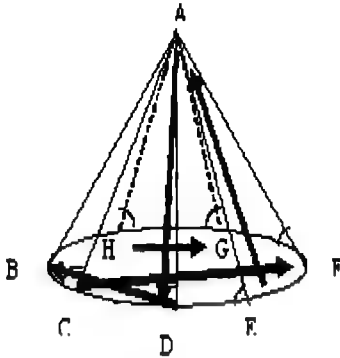
ولتوضيح هذا الافتراض في القراءة التي تهز البنية الشكلية للقصص. سيتم العمل على تمثيل ذلك برسم مجسم مخروطي الشكل، تتعدد زواياه بتعدد الفقرات بالنص، مرخصة للمتلقي الانطلاق من أي زاوية / فقرة إلى أخرى دون مراعاة الترتيب الهجائي لها، وإنما لحكم مجاورة المعاني فيما بين الزوايا (الفقرات بالنص). والخطاطة الآتية تبين هذا:

الزاوية A = الفقرة 1

الزاوية B = الفقرة 2

الزاوية C = الفقرة 3

³² محمد عزيز المصباحي، "العنكبوت" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجنة، الإشراف الأدبي: أنيس الرافعي، عبد الهادي السعيد، محمد أشويكة، زهير فخري، سعد الوزاوي للنشر. الرباط. الطبعة الأولى، 2005، ص. 20-15.



الزاوية D = الفقرة 4

الزاوية E = الفقرة 5

الزاوية F = الفقرة 6

الزاوية G = الفقرة 7

الزاوية H = الفقرة 8

فالقارئ عند قراءته يكتشف أن هذه الزوايا / الفقرات غير مرتبة ترتيبا تعاقبيا، فيحاول تنظيمها حسب مضمون كل واحدة منها والمكملة لدلالة الزاوية / الفقرة المجاورة لها.

وعليه، تكون إحدى احتمالات ترتيب هذه الزوايا حسب قراءة: تنطلق من الزاوية (H) / الفقرة (8) (قارلي الافتراض) التي يوجه فيها السارد حديثه إلى قارله المفترض، الذي نصب له قبرا (النص) « مارا بالزاوية (G) / الفقرة (7) (وقاحة)، واصفا كيفية تلاقيهما، مؤ طرا قراءة في خانة العناكب (القراء المفترضين) « مستميلا إياه في الزاوية (E) / الفقرة (5) (عنكبوت نموذجي) لاستماع خرافة العنكبوت الآخر، الذي لن يفهمها إذا لم يفهم خرافته مع شياطينه الصغار بالزاوية (A) / الفقرة (1) (الشياطين الصغار) التي استيقظ فيها على دعوة السارد بأن يصبح على خير في الزاوية السالفة في هذا الترتيب، واصفا في هذه الزاوية (A) كيف يعيش العنكبوت الآخر وسط شياطينه الصغار بين سكوتهم، وضجيجهم في الزاوية (D) / الفقرة (4) (الضجيج يحتد) التي لم يوقظ العنكبوت؛ لينتقل الحكيم الى الزاوية (B) / الفقرة (2) (منولوج داخلي) منتقلا السرد معه من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، العائد إلى العنكبوت الآخر في حديثه مع نفسه، بعدها تأتي الزاوية (C) / الفقرة (3) (أناي الآخر)، ليعلق السارد فيها عن حال هذا العنكبوت، إلى أن يصل في النهاية الى الزاوية (F) / الفقرة (6) (نبوءة) التي اسدل فيها الستارة عن حياة رديئة لعنكبوت وقع، حضر له النباشون (القاص) قبره (النص).

بناء على ذلك يتضح أن الأقصوصة " العنكبوت"، تسير في خط حكاكي يتجاوز ويقفز الترتيب الهجالي للزوايا / الفقرات، منطلقة من الزاوية (H) / الفقرة (8) ← الزاوية (G) / الفقرة (7) ← الزاوية (E) / الفقرة (5) ← الزاوية (A) / الفقرة (1) ← الزاوية (D) / الفقرة (4) ← الزاوية (B) / الفقرة (2) ← الزاوية (C) / الفقرة (3) ← الزاوية (F) / الفقرة (6).

إن هذا الاحتمال وغيره من الاحتمالات في القراءة التي سمحت بها الكتابة القصصية الجديدة، هو ما يميز بين الشكل الفني المضطر الترتيب في القصة المغربية القصيرة الحديثة (العنكبوت). عن الشكل المتسلسل الترتيب والمحافظ عليه في الأقصوصة المغربية التقليدية (الأسيرة).

II تمحيص فرضية دلالة استعمال تقنيّة الأقواس بالقصة المغربية القصيرة: قتلنا الجثة - نموذجاً.

1. فحص الدلالة المباشرة:

✓ نموذج 1:

ينسج القاص محمد عزيز المصباحي في الفقرة 1 من النص " بصمات " كلمة "الصهد"³³ بين قوسين مزدوجين، مشتركا في فهم دلالتها كلا من القاص ومتلقيه، لإشتراكهما من ناحية الرصيد اللغوي أولا، ومعرفة الواقع المتحدث عنه ثانيا، الذي تأتي ظواهره الطبيعية البشعة والقاحلة، ومظاهر الحياة الإنسانية القبيحة والجافة في النص تعظيدا على سلبية الكلمة ومن ثم الواقع المباشر، الذي تمجّه النفس.

✓ نموذج 2:

تأتي لفظة (اطحن)³⁴ في الفقرة 5 من أقصوصة "العنكبوت" موشومة بقوسين مفردين تعبيرا مباشرا للسارد عن نفسية الشخصية المتحدث عنها و سلوكياتها، محدثة بذلك وقعا في المتلقي، كاشفة له الحالة النفسية الشبيهة بحاله وواقع مجتمعه المتردي.

2. فحص الدلالة الغير المباشرة:

✓ نموذج 1:

في نص "مراكش" لمحمد عزيز المصباحي الفقرة 4 "الحكاية وما فيها"، يخرج الخطاب في فقرة منه من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم في: "لا شك أنني لا أستحق كل هذا الاهتمام.... وربما استحققه.... لا شك أنني نادر.... لا أظهر في الحياة بكاملها إلا مرة

33. محمد عزيز المصباحي: "بصمات" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجثة. مذكور، ص.9، ص.11.

34. محمد عزيز المصباحي: "العنكبوت" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجثة. مذكور، ص.18.

واحدًا³⁵ في هذه العبارة يقفز الحديث من سطحته التي يمكن فهمها، إلى الإيحاء في الخطاب الدال عن اضطراب الشخصية الساردة، المعبرة عن ما يخالج نفسها، مترددة في اتخاذ موقف من حالها، عاكسة روح الإنسان المغربي الخانع - الثائر في صمته؛ وما يزيدها غموضاً وعدم المباشرة في القول، حضور بنيات الحذف بالجملة، مما يسمح للقارئ بإضافة المعلومات التي تبدو له متساوقة مع سياق النص، والمكملة لبناء معناه.

✓ نموذج 2؛

في قصة "ثرثرة أمام كأس" يورد القاص عبارة (بيني وبينك)³⁶ في الفقرة الخامسة بين قوسين مفردتين، تدل على أن السارد أخرج هذه العبارة من المباشرة في الخطاب وخصوصيته بينه وبين محاوره إلى الإيحائية في التعبير، محيلة بذلك إلى الحالة السائدة في المجتمع والمتمثلة في الانطواء والجبين من مواجهة الآخر، وعدم القدرة على الحديث إلا في غيبته، ~~يعبر~~ ما يدل عليه السياق الذي وردت فيه هنا الدال المرقم. الكاشف عن وظيفة احتراسية تتجنب المباشرة، إذ تبين من خلالها أن السارد يحرص على أن لا تؤدي به العبارة المرقمة برد فعل عنيف من جانب محاوره (الإنسان عموماً المتلقي)، الذي قد يقوده رد فعله إلى الاستجابة لمبادئه، والتشبث بمواقفه السلبية، أو رفض فكرة زوجه المجيبة، وخيانتها. استنتاج:

يظهر من العمليات التجريبية السالفة أن دلالة استعمال تقنية الأقواس بالقصة القصيرة "قتلتنا الجثة" تحضر تارة بدلالة مباشرة وأخرى بدلالة غير مباشرة، محدثة قطعاً تركيبياً في النص الذي يستعصي لحامه مع باقي فقرات النص، إلا إذا استعان القارئ بالاعتبار المقامي المعرفي العام المشترك مع باث الرسالة في الجانب اللغوي، ثم الاعتبار المقامي المعرفي الخاص، الذي يقوم من خلاله بعمليات منطقية، ترتب وحدات النص حسب سياقه العام. فالاعتبار المقامي المعرفي المحايث المرتبط بسجلات القارئ المعرفية الخارج نصية.

III - تمحيص فرضية الوظيفة التكميلية لتقنية الأقواس بالقصة المغربية القصيرة: "قتلتنا الجثة" - نموذجاً.

إذا كانت القصة القصيرة تقوم على الإيجاز في خصائصها الفنية، فإن تقنية الأقواس تسعى القيام بهذا الدور في جانب يتمثل في تكثيف اللغة؛ وللتأكد من صحة هذا الطرح، سيعمل على تجريبه عن ماث القاص محمد عزيز المصباحي القصصي:

³⁵ د. محمد عزيز المصباحي: "الحكاية وما فيها" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجثة. مذكور، ص. 25.

³⁶ د. محمد عزيز المصباحي: "ثرثرة أمام كأس" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجثة. مذكور، ص. 58.

✓ المثال 1:

اختزال السارد في نصه " بصمات " الفقرة 1، دوالا كان القصد منها الدلالة على عدم وقوع فعل الشغل ومكانه في المدينة التي سافر إليها وذلك باسم مكان مصدره ثلاثي تام التصرف، على وزن "مفعلة " هو (مشغلة)³⁷، عاملا بذلك على تحقيق ميزة القصة القصيرة المتمثل في: الاقتصاد على مستوى اللفظ، التي أتاحت من خلال هذا التركيب السريع الإيقاع، والكثيف الدلالة للمتلقى الإسهام الفعال في القراءة.

✓ المثال 2:

يقول السارد في نص " بصمات " الفقرة 7:

(وعنداك ... وحضي راسك ... ودبر راسك ...)³⁸

الشق 1 الشق 2 الشق 1 الشق 2 الشق 1 الشق 2

❖ التجربة:

إن ترك السارد لتيار (courant) المعنى داخل الموصلين / القوسين في شقه (2) مفتوحا (شق نقط البتر) وإغلاقه كتابيا في الشق (1) (الشق اللفظي)، هو الشيء الذي يربط الكلمات بمولد مكثف للمعنى (générateur condensation de signification) فيلاحظ ما يأتي:

• يشير الشق (1) (شق التيار الدلالي المخلق كتابيا) خلال وقت القراءة الوجيز إلى مرور تيار دلالي قوي، يتجلى في التنبيه وإخلاء المسؤولية عن عائق السارد. ■ يشير الشق (2) (شق التيار الدلالي المخلق ببياض) بسرعة إلى توتر (Tension) دلالي يكافئ أو يكبر قوة المعنى المحرك في الشق (1)، حاملا طاقة احتمالات دلالية تثير متخيلة القارئ ببرق ثقوب الشق (2)، شريطة أن تكون ذات علاقة بالمشيرات التحذيرية والوعظية في الشق (1).

من الملاحظة الأولى والثانية يمكن القول: إن القوس / الموصل المكثف مشحون دلاليا.

❖ التفسير:

التيار الدلالي الملاحظ ناتج عن انتقال سريع للمعنى نحو الشق (2)، لأن **حجود** (عازل لغوي) بالشق (1) في الموصلين أجبر المعنى على التراكم في الشق (2) (المخلق ببياض)، مما أتاح إمكانية كبرى لإنتاج المعنى وتوليده من طرف المتلقي.

³⁷ د. محمد عزيز المصباحي: "بصمات" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجنة، مذكور، ص.9.

³⁸ نفسه، ص.12.

هذا الإنتقال للمعنى من الشق (1) إلى الشق (2) يعطي تيار شحن آخر يمكن نعتة
بتيار الشحن الدلالي المكثف (3)، لكونه يجمع بين ما أفصح الله السارد في الشق (1)، وما
أبدعه القارئ وكمل معناه في الشق (2).

❖ استنتاج:

في أفق التجربة المقدمة لشحنة التكثيف بتقنية الأهواس، يتضح أن تقنية الأهواس
المرقمة لهذه العبارة، رامت اختزال أكبر عدد من الدوال، استبدالها بإشارات دلالية
سريعة، متيحة فرصة للقارئ بمواجهة المقاومة التي أبداها النص الإبداعي في هذه
العبارة، مؤججة قدرته على القراءة الأولى والثانية اللانهائية... إلى أن تظهر له العبارة
مائلة أمامه بكل حركية، قادرة على مراوغة كل محاولات القبض عن معناها، متبديية في
خفائها وتجليها، في غموضها ووضوحها، في مقاومتها واستسلامها....

✓ المثال 3:

جاءت تقنية الأهواس في عبارة: (..... إلى آخره)³⁹ بنص "غواية" مكررة

الشق 1 الشق 2

سبع مرات، بعد وصف لحالات الشخصية وحياتها ووضعياتها... مكثفة بذلك
الوصف الذي من شأنه عرقلة مسار الحدث وتعطيله.

بناء على هذا المعطى، فالشخصية الساردة في نص "غواية" تركت الشق (1)
مفتوحا، متهيئا لتقبل شيء من المعلومات الإضافية، شريطة ملأمة تحديد السمات
المذكورة في النص بخصوص:

1. السمات النفسية ومثيراتها: المتمثلة في: غواية الأنثى " الوردية "؛ انفلت من بين
يدي الحلاق، عطرا و ألوانا متعرجة، مائلة منسابة " (ص 30). وأحاسيس وانفعالات
حارس المستودع وأفعاله (تخدير حواسه، فعل الانتظار) (ص 32).

2. السمات الجسمية: حياة (وحيد القرن) عند خروجه: "مهندما يضع على
هينيه نظارتي "راييان" (ص 31).

و مظاهر الأنثى " الوردية " الجسمية: " (...) مرخية الشعر، فوضوية (...) تنفج
الشفتان وتبتسم الزرقعة في العينين " (ص 35).

3. سمة الوضعيات: حيث يتم وصف مظاهر وتصرفات، كوصف وضعية أجساد
الأموات عند توقفهم بالمستودع، واستئناهم الرحيل، (ص 34).

³⁹ د. محمد عزيز المصباحي: "غواية" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجنة. مذكور. ص 30-35.

بعدها تم أغلق الشق (2) بدال يفيد الاستمرار، ويقبل شيء من الزيادة، حتى يتم تألف تيار التوتر الدلالي بالشق (1) (المفتوح ببياض) مع الشق (2) المخلق بعازل لغوي قابل للإضافة والملاءمة، مكونا تيار شحن دلالي (3) يولد معنى إضافي للنص.

تجدر الإشارة إلى أن ذات القارئ التي تشحن ثقب هذه العبارة (و فراغات النص بصفة عامة) يجب أن تتميز بخيال قادر على ترجمة المشاهد و العواطف و الأفعال... وإبرازها من خلال مواءمة سجلها الثقالي الفني والوجداني... مع مؤشرات النص في صورة بارعة و موحية.

IV - تمحيص فرضية الوظيفة الميتالغوية لتقنية القواس بالقصة المغربية القصيرة. قتلنا الجنة. نموذجاً.

أثناء حديث السارد أو الشخصية الساردة في المتن القصصي، يمكنهما التعليق عن الخطاب إما بالشرح أو التعقيب، باعتبار ذلك لغة ماورائية تصف اللغة الموضوع.

يمكن تمثيل هذه الفرضية التي تقوم بها تقنية الأفواس في: "قتلنا الجنة" بالأمثلة الآتية:

✓ المثال 1:

الفقرة "حلم اليقظة" بأقصوبة "مراكش" للأستاذ محمد عزيز المصباحي، نسجت الجمل: (...) و أنا كان بسيط... أحب الحياة، و أعلق بنظرة أبي، سأختار المنفى والإقامة الإجبارية بين الثعابين و الذئاب في الخلاء، سأختار إلا اختاركم...⁴⁰ بقوسين معقوفين للتدليل على أن الحديث عبارة عن تعقيب الشخصية المفاجئ على أمر الطاعة للأوامر والإستكانة لها، رافضة بهذا قبول الأشياء التي وصفت ونعتت بها.

إن تقنية الأفواس في هذه الحالة، قامت بدور استدراسي . تكثيفي توسيدي . لم يخرج الخطاب من خلالها من هيمنة ضمير الغائب، أو المخاطب في النص القصصي، إلى ضمير المتكلم فحسب، بل أتاحت فرصة للشخصية الساردة من إبراز رأيها و موقفها في لغة ماورائية تأملية حكمية عن العالم، مفضلة العيش مع الحيوانات في الخلاء عوض العيش مع أناس في صورة ذئاب، مجيبة ضمنيا عن الأسئلة الموجهة لها (تكثيف في السرد). كاشفة عن عدم استسلامها. (مؤكدة شخصيتها).

⁴⁰ د. محمد عزيز المصباحي: "مراكش" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجنة. مذكور، ص22.

✓ المثال 2:

حصر السارد في النص "أيقونات"، الأيقونة رقم (1) والأيقونة رقم (5) جملة "الله ينعمل دينها حياة"⁴¹ بين قوسين مزدوجين، واصفا من خلالها المواضيع التي تحدث عنها، مظهرا اشمئزازه من الأشياء التي تجري في الواقع، رافضا أشكال النبذ وعدم الإعراف بالآخر، ثم حالات الإنتهازية والوصولية التي يعرفها المجتمع.

إنها عبارة تفسر تيمات اللغة الموضوع التي **تلفظ** إلى حقيقة الأمور ولا تعريفها، خلافا اللغة الواصفة في هذا المثال المرقم بالقوسين المبرزين لأهمية العبارة ولخروجها من حكم غيرها من التعبير.

V تمحيص فرضية الوظيفة التناسية لتقنية الأقواس بالقصة المغربية القصيرة قتلنا الجنة - نموذجاً.

الإنسان المبدع بطبيعة احتكاكه مع الآخر و تفاعله مع رصيده الأدبي والفكري... فإنه لا يستطيع الإنتاج بمعدل عن سجله المبريء، أو صنع شيء من لا شيء. إن هذا المعطى التعاقبي بين ما ينتجه الكاتب مع مخزونه الثقافي وخلفياته النصية... يحضر بجلاء عند الأستاذ محمد عزيز المصباحي في مجموعته - قيد الدرس - "قتلنا الجنة"، بشكل مرقم بعلامة تنصيص تحيل على النص المتحرك في النص الحديث، وهذا ما يمكن تبينه من خلال بعض الأمثلة الآتية:

✓ المثال 1:

يقول السارد في نص "الفكرة الخطيرة": "هو شيء من أخذ منه لابد أن يندم ومن لم يأخذ منه لابد أن يندم"⁴².

تحضر هذه العبارة متفاعلا نصيا ذي أصل ديني في نص "الفكرة الخطيرة"، إذ حاور السارد قصة ذي القرنين والخضر (عليهما السلام) عندما دخلوا الأرض المظلمة طلبا لمين ماء الحياة سامعين "خشخشة تحت قوائم الخيل، فسأل ذي القرنين عن تلك الخشخشة فقال له هذه خشخشة من أخذ منها ندم ومن لم يأخذ منها ندم، حمل منها الجيش قليلا فلما خرجوا من تلك الظلمة وجدوها من الياقوت الأحمر والنزرد الأخضر فندم من أخذ حيث لم يكثر وندم الذي لم يأخذ وقال ليتني أخذت".⁴³

⁴¹ د. محمد عزيز المصباحي: "أيقونات" ضمن المجموعة القصصية: قتلنا الجنة، مذكور، ص 47، ص 49.

⁴² د. محمد عزيز المصباحي: "الفكرة الخطيرة" ضمن: "قتلنا الجنة" مذكور، ص 38.

⁴³ الشيخ محمد بن أحمد بن أبياس الجنبي: بدائع الزهور في وقائع الدهور، أدب، تاريخ، قصص، فكاكة، مطبعة محمد عاطف، سيد طه، شركاهما، مصر، دون طبعة، دون تاريخ، ص 167.

يهدف السارد من ذكر هذه العبارة، الإستشهاد على خطورة فكرته وقيمتها التي يخاف أن تسلب منه، فهي شيء، " لا يملكها إلا تمس ولا يفقدها إلا تمس".⁴⁴ شبيه بحال من ندم في أخذ القليل من الزمرد والياقوت، ومن ندم لأنه لم يأخذ. إن المتفاعل النصي جاء به محولا من دلالاته الأصلية المتمثلة في: حكمة الخضر وطمع الآخرين، إلى إحلاله دلالة جديدة تنهض على السخرية والشعور بالنقص، وبساطة الشخصية الساردة، "أنا مسائل وعقلي القاصر عن إدراك أبسط القواعد (...)"⁴⁵. متخذاً شكل تناص خارجي كونه السارد تعالق في نصه الحديث مع نص سابق.

المثال 2:

في نص "الجثة" يقول السارد: "أشعر الناس محمود درويش إذا ركب ومحمد بنطلحة إذا شرب وجبران خليل جبران إذا طمع وشاكر السياب إذا تحركت أعضاؤه".⁴⁶ تعلم تقنية الأقواس القارئ في هذه العبارة على أنها متفاعل نصي، إذا أراد فهمه عليه فهم مرجع النص الأصل، لذلك فالوعي بهذا المتفاعل النصي يتطلب قارئاً تؤهله كفاياته الموسوعية من ~~معرفة~~ خلفيته الأدبية (النقدية)، المعتمدة لقول كثير من من هو أشعر العرب؟ فقال: " (..) امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنايفة إذا رهب، والأعشى إذا شرب".⁴⁷

هذا الرأي النقدي حاووه السارد وحوله من زمانيته وفواعله إلى زمان وفواعل أخرى، تشترك مع الشعراء العرب الأوائل بالأوصاف التي عرفوا بها، مثل
❖ كثرة ترحال امرئ القيس الملك الضليل، المعادل لمحمود درويش المتجول والمنتقل من بلد إلى آخر، طلباً نصرة قضية وطنه الأم.
❖ رغبة زهير في إصلاح مجتمعه ونشده حب الحياة والحق ودعوته للتسلم، المتقاطع مع السياق الإنساني الشامل الذي يطمح إليه الشاعر جبران خليل جبران، و يأمله في شعره، يطمح إليه في فكره.
❖ خوف السياب من مواجهة الحياة والتربصين به، شبيه برهبة النايفة من أن يفتك به ملك الحيرة النعمان بسبب ما بلغه من الواشين.

⁴⁴ د. محمد عزيز المصباحي: "الفكرة الخطيرة" ضمن: "قتلنا الجثة" مذكور. ص 38. نفسه.

⁴⁶ د. محمد عزيز المصباحي: "الجثة" ضمن قتلنا الجثة، مذكور. ص ص 46-.

⁴⁷ (أبي علي الحسن بن رثيق القيرواني الأزدی: العمدة في محاسن الشعر، وأدابه، ونقده، الجزء الأول، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 1981، ص 95.

يتبين من تحليل ما بداخل تقنية الأقواس، عن توفرها على إحدى خصوصيات الإبداع الفني، المتجلي في: التناص، الذي حضر في هذه العبارة ممثلاً فيها السارد ككل شاعر حديث بصفه شاعر جاهلي، محققاً بعداً جمالياً يثير القارئ بأن يؤالف بين نموت الأقدمين مع المحدثين، وإن أخرج السارد هذا الرأي النقدي (الانطباعي) من الخصوصية العربية، إلى الشمولية التي ينفرد بها شعراء العرب المحدثين المدافعين عن قضية عربية وإنسانية.

تبقى الإشارة إلى أن السارد اعتمد على المماثلة ليس في المتناص، بل حتى في النص القصصي كامله، فهو يزاوج بين شخصيته وشخصية أخرى على أنها "أنا" في قوله: "إنه مثلك تماماً (...)" نزحت من بادية موحشة، تبحث عن شخص أوصوك به خيراً، عرفت فيما بعد أن ذلك الشخص هو أنت بالذات (...)" ⁴⁸.

المثال 3:

يورد السارد في نص " ليس الذكر كالأنثى" عبارة: "وليس الذكر كالأنثى" ⁴⁹، متعاقبة مع النص القرآني، سورة آل عمران، الآية 35: "وليس الذكر كالأنثى" بدلالاتها التي بررت بها امرأة عمران ذنرها في تخويل مولودها الذي ستنبه به بعد تضرعها لله . لخدمة البيت المقدس، كون الذكر ليس كالأنثى، لضعفها أولاً، و لعورتها ثانياً، هذين السببين هما ما يعارضهما السارد في مساحة النص، ⁵⁰ يحاور فكرة التمييز بين الجنسين في الآية الكريمة، ليفرق بذلك بين عيوب الرجل والمرأة في فقرة اللوحة الأولى بقوله: "(...) فالرجل لا يقاس بكرشه أو عيوبه الجسمانية إن كانت عيوباً، كالمرأة" ⁵⁰.

بالإضافة إلى تمييز آخر بين الجنسين في النص يتمثل في: السماح للأنثى بالجلوس أثناء الحراسة رغم منع القانون لذلك، وهو ما تعبر عنه القولة الآتية، في فقرة "اللوحة الثانية": " رغم أن الجلوس ممنوع قانونياً أثناء الحراسة، فإنني لا أستطيع - طبعاً - أن أمنعها من الجلوس" ⁵¹.

لقد أكسب هذا المتفاعل النصي ذو الشكل الخارجي، المرسوم بالقوسين المزدوجين للنص، فكرة بؤرة (Foyer idée)، بنى عليها السارد قصته. إلى درجة العنونة.

⁴⁸ د. محمد عزيز المصباحي: "الجنة" ضمن: قتلتنا الجنة . مذكور . ص 45.

⁴⁹ د. محمد عزيز المصباحي: "ليس الذكر كالأنثى" ضمن: قتلتنا الجنة . مذكور . ص 65.

⁵⁰ نفسه، ص 63.

⁵¹ نفسه، ص 63.

كما بلغ بالسارد ليس فقط التعالق مع نصوص خارج ذاتية، بل التفاعل مع نصوصه السابقة أو المعاصرة لنص " ليس الذكر الأنثى " بصيغة تفيد تأكده أن من تنتظره لتزف إليه " (...) سوى انثى وليست ذكرا"⁵². كما جاء في نص "الفكرة الخطيرة".

ويصل مدى هذا التفاعل إلى نصوص البدع ومقاتله ذات الطابع النقدي، مثل مقالة: "القارئ...رغم أنفي" ضمن (مجلة تلقي القصة القصيرة، وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة) بقوله في سياق حديثه عن قارله النموذجي الذي يحلم به: "... أكيد أنه ذكر وليس أنثى".⁵³

بناء على هذه النتيجة، يتضح أن المتفاعل النصي (النص المتحرك) بأقصوصه "ليس الذكر كالأنثى" اتخذ شكلين أساسيين: الأول خارجي / غير ذاتي يتصل بنصين سابقين، الأول ذو طبيعة نقدية، والثاني ذو طبيعة دينية، داخل النص الأصلي ذي الطبيعة الإبداعية، والثاني داخلي / ذاتي يحيل إلى نصوص القاص ذاته ذات الطبيعة الإبداعية والنقدية.

❖ خلاصة أولية:

أبرزت الإجابات المقدمة للأسئلة الكبرى التي لازمت موضوع البحث عن: تجاوزت الشكل البنائي التقليدي للقصة المغربية القصيرة إلى بناء (هندسي) فني حديث خلخل وحداتها، خارقا أفق المتلقي (العادي)، الذي لا يقوم بإعادة بناء النص وتركيبه، فإنتاج معنى جديدا له.

كما اتضح من خلال الإشتغال من تقنية الأقواس في المجموعة القصصية المغربية " قتلتنا الجثة " نموذجاً. أنها تروم بالأساس إلى:

- المباشرة في القول المشترك في إدراك مقاصده كلا من القاص والقارئ، أو غير المباشرة، التي تخرج التعبير من الواقعية إلى الإيحائية التي تصل إلى الاحتراس والتحفظ.
- الوصول بالمدال في جانبيه الكتابي والبياضي إلى أعلى مستويات التدليل والإيحاء، من خلال تكثيف أكبر عدد من الكلمات في دول محدودة.

⁵² د. محمد عزيز المصباحي: " الفكرة الخطيرة "، مذكور، ص 40.

⁵³ د. محمد عزيز المصباحي: "القارئ...رغم أنفي" ضمن: تلقي القصة القصيرة، وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة، إعداد: أحمد بوزفور، مصطفى جباري، عبد المجيد جعفة، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2002، ص 96.

- التعليق على أشياء متحدث عنها في النص أو تفسيرها بهدف إضافة معنى وموقفاً - تعتبر الفكرة النواة في الأقصوصة - بإمكانه تحريك المعنى الحاضر بالنص وقلقلته.

- تفاعل الكاتب في نصه مع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، حواراً أو معارضة.
خلاصة تركييبية

يصعب غالباً في العمل القصصي رؤية عناصره الدقيقة، وإدراك مواضعه بالعين المجردة، والإحساس بها فسير أغوار أفقها الدلالي المحتمل، ككون القصة القصيرة: لقطة (action) تظهر حدثاً أو واقعة غير ظاهرة أصلاً (في غالب الأحيان) وتسرد خبراً يتعنت القارئ في إدراكه وتدعي قولاً تميز فيه النفس قبوله أو رفضه، إنها تمويه للواقع وانفتاح لواقع الكاتب المتخيل، لدى يستعمل المختصون في مجال القصة القصيرة آلة تسمى النقد، حيث تشاهد الظواهر والقضايا المراد فحصها مباشرة، بل تشاهد صورة مكبرة لها يمثّلها العقل ويستوعبها الفهم.

ولما كانت القصة القصيرة ظاهرة اكتسحت العالم، لم يخرج المغاربة عن هذا المضمار، فعمدوا احتكاكاً مع التجربة القصصية الغربية، ونظيرتها المشرقية (الغربية) خصوصاً، محاكاة فتجريبياً، إلى أن أرست قواعدها وتوابعها في الساحة الإبداعية المغربية، متجاوزة - بعد وعي الكاتب بخصائصها الفنية واستيعاب المتلقي لرسالتها - شكلها البنائي المحافظ على تراتبية وحداتها الثلاث إلى خلخلته، نتيجة الاعتماد على نظام الفقرات (زوايا الجسم المخروطي، مرقمة أو معنونة أو خالية منهما) المحيلة كل منها على فكرة (غياب الموضوع أو هلاميته)، متحررة من هيمنة ضمير الآخر (الفأب أو المخاطب)، إلى ضمير الأنا (ذات القاص)، متخلية عن لغة المقامة العربية والمقالة الصحافية إلى لغة إيحائية شاعرية.

إن هذه الخروق في النموذج القصصي - الأول - أغناها الكاتب بتوظيفه إحدى آليات اقتصاديات الكتابة القصصية مثل: "تقنية الأوقاس" بدلالات استعمالها ووظائفها. ولا جواب عن هذا الافتراض، إلا من خلال ما أسفرت عنه نتائج المقولات المنطلق منها أساساً لدراسة: "تقنية الأوقاس في القصة المغربية القصيرة، مجموعة قتلتنا الجثة لمحمد عزيز المصباحي نموذجاً"، الآتية ذكرها:

❖ أولاً: توظيف تقنية الأوقاس في نصوص مجموعة القاص محمد عزيز المصباحي "قتلتنا الجثة" تبين أنها تتوخى دلالتين في استعمالها:

1 - دلالة استعمال مباشرة، لا يحتاج المتلقي في إدراك ما بداخلها إلى تأويل، لا اشتراكه في كفايته ومقاصده مع الكاتب.

2 - دلالة استعمال غير مباشرة بفضلها يدخل القاص قارئه في بوتقة نصه، لبناء معناه وتوليد، وهو الاستعمال الذي لا يتحصل إدراك معاني الدوال في القوسين إلا بضرب من التأويل.

معنى هذا أن تقنية الأقواس تحاول إثارة المتلقي بأهمية ما بداخلها، واستثنائية استعماله، المفضي -غالبا- للإحتراز في التعبير القائم على ثنائية المماثلة والنقيض، لما أن يحيل على معايير وقيم وتجارب يتقاسمها كلا من القاص والقارئ (دلالة استعمال مباشرة)، أو أن تحمل مفاهيم أساسيس الكاتب، وخبراته المخالفة لمشاعر القارئ، ورواه، مداركه (دلالة استعمال غير مباشرة).

❖ ثانيا: كشف توظيف تقنية الأقواس في المجموعة القصصية "قتلتنا الجنة" من أنها تروم بالأساس إلى، الوصول بالقارئ إلى مراتب المتعة، واللذة فالفهم حين يتناول النص بالقراءة، والتأمل المفضيان إلى إحداث أثر جمالي في القارئ قائم على: التستر والتجلي، على التدلل والتمتع، هاتين الثنائيتين ما كانتا لتوجدا لو أغرق النص تحت ركام من الوحدات المعجمية، التي من المحتمل -بل من الأكيد- تميع اللغة وإفقادها طابعها المميز في: الإظهار والإخفاء في الإيضاح والإبهام في الإرشاد والتضليل... فتكبح بذلك خيال القارئ وتشله.

إن هذا الإشتغال - على جهة الجملة- هو ما تم نعتة بالوظيفة التكميلية المشحونة داخل قوسين / موصلين بتيار دلالي.

❖ ثالثا: اعتماد القاص تقنية الأقواس لتكسير خطية الحكى، والإنفتاح على قول آخر، إما لتفسير كلام سابق، أو للتعقيب عليه، يبوئها القدرة على منافسة اللغة الموضوع في القصة، لكشف حقائقها، وأشيائها، إنها إذن تشير إلى ميتالغوية خطابها.

❖ رابعا: اضطلعت تقنية الأقواس في "قتلتنا الجنة" بوظيفة تناسية سمحت للكاتب الطواف في خلية الإبداع، مقتبسا - عفوا أو قصدا- أجود نصوص غيره دون ذكر اسمهم، متصرفا مع هذا المنقول كأنه ملكه، يحوله حسب الإختيار الذي يقصد إليه (تدعيم موقف أو نقضه).

إن ما يمكن تسجيله عموما أن تقنية الأقواس في القصة المغربية القصيرة "قتلتنا الجنة" نموذجاً. تظهر بدلالة استعمال مباشرة وأخرى غير مباشرة، بومرة بوظيفة تكميلية أو ما وراء لغوية أو تناسية، غايتها هي إخراج معاني الدوال من الهامشية إلى المركزية، ومن الجامد إلى الحي ومن الصامت إلى الناطق، محدثة في المتلقي الذي أصبح طرفا فاعلا في العملية الإبداعية، بمعيار تقاس به درجات جمالية القصة القصيرة، لذة ونشوة تلظي فكره في مخيلته عن كشف المعنى المختبئ (masqué) وراء القوسين، وإعادة إنتاجه حسب سياق النص القصصي.

ومضاد الحديث أن المنطق المتحكم في اشتغال تقنية الأقواس في القصة المغربية القصيرة " قتلتنا الجثة" هو التحول من مظاهر الحياة النازحة إلى التعقيد و السرعة فالاضطراب،كون الدال الموسوم بأحد أنواع تقنية الأقواس تحول من أداة للكتابة من أجل التعبير،إلى دال كتابي يرسخ قيم البحث، ويقدم ثقافة هي أساس مفتاح الحوار مع النص وفهمه أولا،و العالم ثانيا،تجاوبا مع بالقبول أوالتبذ.

إنها ترنو إلى خلخلة الجاهز والمتداول، نابضة وراء معقولات الواقع التي قد تبدو أشياء عادية إذا لم يثر انتباه القارئ بأنها أشياء غريبة استثنائية - ما دامت القصة القصيرة خرجت عن ما هو رسمي، وجوهري، إلى الهامشي، والثانوي في الحياة - دأب المتلقي على الفتها.

يحق في ضوء هذه الاعتبار نعت تقنية الأقواس في القصة المغربية القصيرة من خلال نموذج "قتلتنا الجثة" للقاص محمد عزيز المصباحي بالبوصلة الهادية للقارئ من اتخاذه المرقوم فكرة بؤرة (foyer idée) يبني عليها الكاتب معنى نصه.

الملاحق

الملحق 1:

سعى الدكتور أبو ذياب في تحديده لمصطلح القصة القصيرة ♦ إلى تجاوز تلك التعريفات التي قصرتها في حدود: الحجم أو الزمن أو أحد عناصرها التقنية، متعاملين معها كمن تعامل في تحديد الشعر بأنه: الكلام الموزون المقضى الدال على معنى، لاغيا أسسه الفنية وعناصره الجمالية الأخرى.

فوضع بذلك تعريفه للأقصوصة إنطلاقاً من خصائصها الإبداعية – بعد إشارته للوحدات الثلاث للسرد (البداية /الوسط/النهاية)– التي تميزها عن غيرها من فنون الأدب مثل:

أ – الحدث: لقطة منتزعة من الواقع أو الخيال، الحاملة لدلالات متعددة(سلسلة من المشاهد).

ب – الوصف: تقنية تنير جوانب المشهد (مشاهد موصوفة)، و ~~مخاطبات~~ جوانب الشخصية (الجسمية، النفسية، الإجتماعية، الفكرية...) مشاعرها وأفكارها، ومواقفها حول الموضوع(شخصية حاسمة ذات صفة مسيطرة).

ج – اللغة: الإعتماد على عبارات بسيطة، والفاظ متداولة قريبة من اللغة اليومية، بعيدة عن التعقيد اللفظي، وزاخرة بالدلالة الموحية. (أسلون يمتاز بالتركيز والاقتصاد هانتكثيف الدلالي).

علاوة على هذه الخصائص المميزة للقصة القصيرة فهناك عناصر أخرى تنفرد بها وتتقاطع بها مع أجناس أدبية أخرى مثلاً:

د – الزمان والمكان: إن قيام القصة القصيرة على لحظة موجزة ذات كثيف دلالي يلزمها في خدمة ذلك، زمن قصير كثيف ذو ايقاع سريع، وفضاء مكاني محدد ومغلق.

هـ – الحوار: وإن كان خصيصاً للفن المسرحي، فإن توشيح الكاتب متنه القصصني به، يضفي طابعاً حركياً يخرق روتينية الحكى والوصف.

• د. خليل إبراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القصة، مذكور، ص 14.

• الملحق 2:

الترقيم، مصدر رقيم، والترقيم هو: إعجام الكتابة وتبينها ⁵⁴ برموز اصطلاحية في الأماكن المناسبة بين الكلمات والجمل، لهدف منها تيسير الإفهام من جانب الكاتب وعملية الفهم على القارئ ⁵⁵. إن هذه العلامات تقوم بتحديد:

⁵⁴. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مذكور، ص 1005.

⁵⁵. د. إميل يعقوب: كيف تكتب بحثاً أو منهجية البحث، مذكور، ص 161.

- (1) مواقع الوقف⁵⁶ (النقطة، الفاصلة، الفاصلة المنقوطة).
 - (2) تنويع البرات الصوتية⁵⁷ (النقطتان الرأسيتان،نقط الحذف،علامة الاستفهام،علامة التعجب أو الانفعال).
 - (3) لتبيين مواضع الحصر⁵⁸ في النص (القوسان المفردان،القوسان المعقوفان،القوسان المزدوجان/علامة التنصيص).
- وتبقى غاية كل هذه الأنواع من العلامات،مساعدة القارئ على فهم العلاقات والروابط بين الجمل لإدراك المعنى فتصور الأفكار وتمثلها.

⁵⁶ .. نفسه، ص ص 161-166.

⁵⁷ - نفسه.

⁵⁸ . نفسه.

مضامين - صياد النعام - لأحمد بوزفور قراءة وصفية

سعيد حفياني

تقديم:

صياد النعام هو عنوان إحدى المجموعات القصصية للقااص المغربي أحمد بوزفور، تتكون من إحدى عشرة ~~قصة~~ ويبدو ظاهر العنوان فصيحا، لكن إذا ربطناه بالمثل الشعبي المغربي " صياد النعام يلقاها يلقاها " فإنه يحمل دلالة قدحجية توحى بسوء عاقبة صياد النعام، في حين أن ما يرمي إليه الكاتب هو أن من يطلب الصيد (و هو البحث في أشكال الكتابة القصصية و صيغها) لا بد أن يجد خيرا، كما اشار إلى ذلك على ظهر غلاف المجموعة. وهذه مضامين ~~لك~~ القصص:

1- نانا

العسل: يتحدث الطفل / الشخصية القصصية عن علاقته بزوجة أبيه التي كان يناديها (نانا) وهو طفل ا كانت تعامله معاملة خاصة، بحيث تقدم له العسل تعبيرا عن حبها له.

المين الزرگا: حكى زوجة الأب (نانا) عن أحداث الحروب التي شارك فيها أب الطفل وأعمامه الذين كانوا أبطالا في عينيهِ، تم بطريقة سلبية ويتصوير وحشي. همولن مفاعيلن: أصبح الطفل / الشخصية القصصية يرفض عالم الكبار السلطويين، بحيث لم يعد يهتم بزوجة أبيه (نانا) التي نادت عليه بطريقة مروعة حين طلب منه الخروج للتبول، مما جعله يفرغ ويهرب منها.

منادمة التنين: يصرح السارد بأن السيدة المتحدث عنها في القصة هي الكتابة نفسها، داعيا بذلك المتلقي إلى إعادة قراءة النص على ضوء هذا التصريح.

2- الفنان

استماض الجمال عن الاهتمام بالحقائق (رسم الوجوه)، بعد أن افتقد ثقته بها، بالاهتمام بالأشياء القبيحة والمشوهة والتعبير عنها، ولهذا دعا السارد إلى إخلاء الوجوه وإعادة الترتيب، يقول " لخلق مكان، مكانك أنت مكانك الجميل يجب إعادة الترتيب" ص 14. وهو بهذا يؤسس لرؤية جديدة في الكتابة، كتابة ترى في الحذف والاختزال أدوات فنية تحقق للنص جماليته، " حدثتها عن جمال الحذف والاختزال" ص 17. كما يرى في التمرد على سلطة اللغة- باعتبارها نظاما- وسيلة لبناء مفهوم جديد للكتابة القصصية، يقول عندما قدم له الشاب مجموعة من الرسوم: " ليست هذه يد ناشئ... هناك إحساس بالنظام ورفض له في وقت واحد... فيها حياة فنان" ص 19.

3- صدر حديثا

يتحدث السارد عن رواية (الفلاح/التاجر/الكاتب) التي صدرت حديثا، مبرزا أهم مضامينها؛

أ- الفصل الأول، يتحدث من مأساة الفلاح رمضان الذي انتهى به الأمر إلى الشلل بعد فرار ابنته التي تركها عشيقها حاملا وهر إلى أوروبا.

ب- الفصل الثاني؛ يتحدث عن مأساة التاجر شعبان الذي كان همه الوحيد هو إيجاد سكن، ومساعدة ابنه طالب الطب الذي أصبح مدمنا على المخدرات. فتبددت آمال التاجر وأصيب بالسرطان ثم مات.

ج- الفصل الثالث، يحكي مأساة الكاتب رجب المهووس بالكتابة، والذي كان مصيره الانتحار بعد فشله في إيجاد صيغة ملائمة لكتابة الرواية التي ظلت تتأرجح طورا بين الاهتمام بالشكل وتارة بالمضمون.

د- الخاتمة؛ تنتهي الرواية بتحرير محضر الشرطة والذي يقول بأن للكاتب علاقة حميمة بابنة الفلاح وابن التاجر.

يضيف السارد إنه لا بد من طرح أسئلة أخرى منها؛

- هل كان الكاتب يبحث في تجارب كل من الفلاح والتاجر عن مادة لكتابتهم؟

- أليسا مسؤولين بشكل ما عن مأساتهم؟

وهي أسئلة تعطي لمتلقي حق التأويل، فيصبح النص بذلك مفتوحا على العديد من القراءات، يقول: "ولكنها بنهايتها المفتوحة تدفع القارئ إلى آفاق واسعة من الخيال" ص26.

تتحدث القصة أيضا عن الانتقادات الموجهة لهذه الرواية، وهي انتقادات شكلية تافهة، تمارس الوصاية على الكاتب ونتحكم في أقواله. يقول السارد: "نحسب أننا خرجنا من تلك الفترة العقيمة التي كنا نحاسب الكاتب فيها عن أفكار وأقوال وأفعال شخصياته..." ص28. وهو بهذا يوجه نقدا للأنظمة النقدية الأدبية السائدة.

4- سرية

يتحدث السارد في هذه القصة عن رفضه للثروة التي تميز بها صديقه. وبعد دخوله دار العرس مع هذا الأخير، وجدها مليئة بالصخب والضوضاء فتسردم بسبب تأثير الأضواء والضجيج ووجد نفسه في حافلة مزدحمة بالرجال والنساء، والجميع هارق في الصمت. وبعد استيقاظه وجد صديقه مستمرا في الثروة مما جعله يفر إلى الشارع، فوجد كل ما فيه يعبر بكلام لا جدوى منه: "خطف نفسي، وهربت إلى الشارع. اشتريت صحيفة الغد، وكانت تقول (غالا غالا غالا لا...) ص34.

بطريقة استرجاعية يتحدث السارد - وهو دون العاشرة من عمره - عن رجل يدعى "الهندي" وقد كانت له طريقة خاصة في حكي قصص السندباد للأطفال. بحيث كان يقفز على الحكي ثم يقف ليبرر قفزته ويشرحها. انتقل السارد بعدها للحديث عن حكاية الهندي **السا** هذا الأخير أخبره بأن السندباد هو الآخر يكتب القصص على ورقة "كلنيكس"؛ ذلك أن السارد وهو يستمع لحكاية الهندي وعلاقته بالسندباد، سقطت من جيبه ورقة "كلنيكس" وقد كتب فيها: "فرزز... واقتز" ص 41. وهي الطريقة ذاتها التي يكتب بها الهندي. فالسارد يروم من خلال هذه الطريقة في الحكي رفض أشكال الكتابة القائمة على كثرة الكلام والحشو والاستعاضة عنها بالحذف الاختزال؛ "ولا تفعل شيئا؛ لا تقرير، لا ملف" ص 41.

6- صناد

يحرص السارد في هذه القصة الناس على مواجهة كل أشكال السلوكيات غير السليمة التي رمز لها بالريح؛ "والريح تضرب عينيك وأنت ترمش كالجرى الوليد وتصرخ مع الآخرين بصوت أصم" ص 46، وذلك عن طريق الصمت حيث يقول: "تفكر في الريح... واجهها... واخبط الجدران وقل صررر... وقل للشامتين قل صررر..." ص 48، ويتجلى الصمت في هذا المقطع في اللفظ "صررر" وهو لفظ خال من المعنى.

7- حصان الساعة اليابانية

التيمة الجوهرية لهذه القصة هي الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. وقد وظف القاص بوزهور لغة الرمز للتعبير عنه.

فالطفل باعتباره بنية ترميزية تحيل على فلسطين "أصبح مريضاً بالفرع" ص 51 من كثرة الخوف والتهديد. وما إن دخل الطفل الساعة اليابانية التي كانت بمصممه التحيل حتى عرقل رملها خطواته، وفي ذلك دلالة على الصعوبات والأخطار التي تواجه الإنسان الفلسطيني المقاوم، وبعد وصوله إلى الرقم 3 وهو رمز لعقده الثالث، كانت جراحه مازالت لم تندمل بعد. وفي الوقت نفسه يلعب الأطفال حيث "يينون البيوت والحصون" ص 52 وفي ذلك دلالة على تخاذل العرب وانشغالهم عن القضية الفلسطينية. يتقدم الطفل نحو الرقم 4 ثم 5 إشارة إلى عقده الخامس وهو لا يزال يواجه الصراع ذاته. وحين يبتلع البئر الطفل بفتة (سجنه)، يبقى محافظاً على ابتسامته في الظلام بعد انطفاء كل المصابيح، لكنه ظل يبصر ضوءاً من بعيد دلالة على الأمل في الاستقلال والحرية والذي قال عنه السارد "ولكنه ضوء لا بد" ص 53.

وهذا الضوء ينبعث من غرة حصان. بينما الطفل مازال مسجوناً، يظهر الفارس الذي هو رمز للاحتلال الصهيوني تحت ساقه خلضية حمراء دلالة على دم الشهداء.

11- صياد النعام

يحكي السارد عن الجو العام الذي يسود العمارة التي يسكن بها ، حيث الفوضى واللامبالاة: "لا احد يتدخل في شؤون الآخر" ص81. ينتقد أمه وجارتها اللتان تركتا مطروحا على التراب وخرجتا وأغلقتا باب الضريح وراءهما، وهو يتذكر عيني أمه الحافلتين باللامبالاة.

يحكي عن تلميذ كان مهتما بالسياسة فاعتقل، وأثناء تواجده في الزنزانة مع رفاقه، كتب **مذكرة** صغيرة وقرأها عليهم، فاتهموه بأنه بورجوازي صغير يكتب عن الحب لا عن الشعب فكانت النتيجة أن أجهضت القصة.

فالكاتب من خلال **الله** القصة يروم انتقاد العالم الفاس باللامبالاة الذي يمارس الوصاية عن الكاتب والكتابة معا .
ملاحظات:

- عنونت المجموعة القصصية بإحدى عناوين قصصها " صياد النعام"
- ترتيب القصة "صياد النعام" في آخر المجموعة جعل الصيد (البحث في أشكال الكتابة) يمس كل قصص المجموعة بدءا من العنوان.
- استهلت القصة "صاد" بحرف الصاد في اللفظ " الصمت" و انتهت به في اللفظ " صررر". وهو الحرف المهيمن فيها.
- استهلت القصة "أيها الرقبة" ب اللفظ " فراغ" و انتهت به.
- يخلو غلاف المجموعة القصصية من أية إشارة أجناسية.

القصة القصيرة جدا: سؤال الماهية وبنية التحكيف

ماهي القصة القصيرة جدا

إن سؤال الماهية من أصعب الأسئلة، التي تواجه الباحث في ميدان الأدب، خاصة وإذا تعلق الأمر بممارسة فنية وليدة، في طور إثبات الذات والوجود على الساحة الثقافية. و الحديث هنا عن القصة القصيرة جدا، باعتبارها . حاليا . سرديا . إذ دأبت عدة أقلام قصصية مغربية بالإلتجاء نحوها. ومع هذا المسار الجديد في الكتابة القصصية، نجد أن النقد القصصي المغربي لم يتناوله بالدرس والتحليل، وسبب ذلك إما اعتبار هذه الكتابة الجديدة، شكلا جديدا للقصة المغربية القصيرة، وبالتالي تندرج تحت إطار التجريب القصصي، الساعي وراء تحقيق الذات القصصية المغربية المتفردة.^① أو تجاهل هذه الكتابة واعتبارها محاولة لتشويه القصة المغربية. وبين هذين المسارين، وبصفة عامة فهناك خجل ظاهر على مستوى النقد القصصي المغربي، في مقارنة النصوص الإبداعية المنتمية إلى القصة القصيرة جدا.

لذا ستبحث هذه الدراسة في ماهية القصة القصيرة جدا من جهة، وتحاول البحث من خلال نماذج قصصية عن بعض الخصائص الفنية، وقبل كل هذا وذلك، ستحاول إيجاد شرعية لوجود هذا الفن القصصي الجديد بالمغرب، وذلك من خلال المقارنة مع القصة القصيرة، والقصد من هذا إظهار التمايز الفني بينهما، ومنه سَنُحدّد معالم الجسد القصصي لل"قصة القصيرة جدا".

ولا يستقيم الحديث عن ال"ق.ق.ج."^②، في إطار المقارنة إلا بذكر خصائص القصة القصيرة، التي تُعتمد هنا أنموذجا "بارديغم". وكل إنزياح عن هذا الأنموذج يدخل في إطار تطويره، بتغيير أو تجاوز بعض خصائصه الفنية. وهذا لا ينفي إدراجه ضمن إطار عام (مثل فن القص)، ذو الخصائص العامة التي نجدها في أشكاله المتفرعة عنه، وطبعا نميز بين الأشكال المتفرعة بخصائصها الفرعية المتغايرة، التي تميز مثلا بين القصة، والقصة القصيرة...

^① ينظر مقال الأستاذ محمد عزيز المصباحي «إشكالية التجنيس وفرادة الخطاب القصصي . سلسلة ملتقى القصة . منشورات الشعلة ، الطبعة الثانية 2006. الصفحة 83:» الذي جاء فيه وشروع مصطلحات مختلفة، ومتعارضة أحيانا من قبيل القصة والقصة القصيرة والأقصوبة... والقصة القصيرة جدا... إلخ. وكله تسميات لشيء واحد . لجنس واحد . فلتتفق على نعتة بالقصة القصيرة القصيرة».

^② "ق.ق.ج." هي إختصار لل"قصة القصيرة جدا

والأنموذج الذي تتبناه هذه الدراسة، هو القصة القصيرة التي: «افترض الكاتب الأمريكي [دجار آلان بو] تحديدا وتخصيصا صعبا للقصة القصيرة حيث يقول:» إن القصة القصيرة عمل روائي، نثري يستدعي لقراءته المستأنية نصف ساعة أو ساعتين» بمعنى أنها تقرأ بسهولة في جلسة واحدة.^①

هذا التحديد أو محاولة ذلك، تركز على مقولتي الحجم والقراءة، فحجم القصة القصيرة، أصغر نسبيا من الرواية، أو القصة. والأمر الثاني هو أن قراءة هذا الشكل الأدبي يتم في ظرف زمني صغير، بحيث يحاط بها في زمن أقل بكثير من الإحاطة بالرواية. وفي الإطار نفسه يورد الأستاذ حامد النساج تعريفا آخر للقصة القصيرة: «إذ يعرف هـ.ج.ويلز القصة بأنها» أي قطعة وصورة قصيرة يمكن قراءتها في نصف ساعة «...» ويقرر Sedgwick، أن القصة القصيرة تشبه سباق الخيال، أهم ما فيها البداية والنهاية»^②.

وكما يلاحظ من خلال هذين التعريفين. أن التركيز انصب تارة على قراءة القصة القصيرة، التي تتسم بالسرعة، إذ تعتبر في التعريف الأول لـ «هـ.ج.ويلز» عمل نستطيع قراءته في حيز زمني ضئيل، مع تلقيها كليا وفهم أحداثها. أما التعريف الثاني "Sedgwick" فيركز على عنصرين أساسيين في الكتابة القصصية، ألا وهما المقدمة في إنطلاقتها القوية و النهاية في صدمتها للمتلقي وبالتالي فانطلاقة النص السريعة أو البداية الجيدة، تستوجب بالضرورة نهاية قوية، ونهاية تكون القصة قد كسبت رهان جذب المتلقي لها.

وما يلاحظ من خلال التعاريف أيضا. أنها غير مؤلفة. فكل منها يركز على مسألة قصصها بالمقارنة مع الرواية مثلا. لكن بجانب هذا الأمر الشكلي المتعلق بالملاحظة هناك تشظي على مستوى حصر خصائصها الفنية. الشيء الذي معه نخلص إلى أن «أي تعريف يمكن أن يوضع للقصة القصيرة بإعتبارها فنا يظل قاصرا»^③. ولربما كان السبب في ذلك، عدم تحديد المصطلح بشكل دقيق إذ: «يرادف هذا المصطلح (قصة قصيرة / nouvelle) مصطلح قصة. ولم يكن الفارق بينهما لمدة طويلة. إلا فارقا كميا، أو بعبارة أخرى الفارق بينهما يتحدد في الكم عوض أن يحدد في الكثافة. أو الشكل»^④. ويبدو أن النص لا يستطيع أن يحدد خصائص كل من القصة القصيرة، بل ومن خلال الدراسة التي قام بها الأستاذ عبد الرحيم مودن عن المصطلحات القصصية، نلاحظ إرتباك كبير على مستوى تحديداته المفاهيمية الخاصة بالقصة. فمثلا يترجم القصة

① د. سيد حامد النساج: القصة القصيرة، سلسلة كتابك، دار المعارف القاهرة، دون تاريخ، ص 12

② د. سيد حامد النساج: القصة القصيرة، سلسلة كتابك، دار المعارف القاهرة، دون تاريخ، ص 12

③ د. محمد عزيز المصباحي: إشكالية التجنيس وفراة الخطاب القصصي، ص 82

④ د. عبد الرحيم مودن: مصطلحات القصة في المغرب من بداية الأربعينات، إلى نهاية الستينات. سلسلة "دراسات أدبية وسميانية ولسانية"، مطبعة النجاح. الدار البيضاء. العدد الثالث، سنة 1981، ص

القصيرة ب: La nouvelle، وترجم الأقصوصة: La nouvelette. في حين يترجم الأقصوصة القصيرة ب: micro nouvelle، و الأخرى أن تترجم بالقصة القصيرة جدا. ونجده في مكان آخر يثبت أن الأقصوصة القصيرة هي Micro nouvelle، والأقصوصة الصغيرة Petit nouvelette، ويشير إلى أن هذه الأخيرة هي أقرب الأشكال إلى القصة القصيرة جدا. فيقول: «أقصوصة صغيرة Petit nouvelette».

هي قصة الفكرة، التي تلغي الفضاء والزمان الحدث، بهدف تسليط الضوء على لحظة معينة من حياة الشخصية. وقد تشب إلى حد كبير " القصة القصيرة جدا " الرائجة في عصرنا الحالي»^①

وهنا ١١ يهم مضمون النص الذي ستحتاجه القصة القصيرة جدا، في إثبات شرعيتها، ولكن ما يهم هو توضيح الإرتباك في الترجمة التي. اعتقد. اختلطت فيها ترجمة المصطلح " قصة قصيرة " الوافدة من إنجلترا عبر المشرق، ومفاهيم المدرسة الفرنسية، وتأثيرها في البلدان المغاربية. وذلك أن مصطلح قصة قصيرة، لم يمتح أو ينحت من كلمة "nouvelle" الفرنسية. ولكن هي ترجمة حرفية إن صح القول، للكلمة الإنجليزية "short story".^② وبالتالي فالإرتباك بالنسبة للتحديدات المفهومية الخاصة بالدراسة العربية لقن القصة، راجع لكثرة التعريفات المترجمة هذه الترجمات تتعدد كتبها، التي تعكس أيضا السجال الحاصل بين النقاد في الغرب، إذ أغلبهم يؤمنون بصعوبة لجم القصة القصيرة في تعريف محدد ومضبوط. فالناقد الشكلي الروسي " شلوفسكي " يقول بهذا الصدد: « يجب أن أعترف (...) أنني لم أشر بعد على تعريف للقصة القصيرة، أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن نميز الحافز، ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكي نحصل على مبنى حكائي. ذلك أن وجود صورة ما أو تواز ما، أو وصف حادث ما. لا يكفي لكي يتسرب لدينا إنطباع بأننا أمام قصة قصيرة ».^③

يلاحظ من هذا النص، أن شلوفسكي يتحدث من صعوبة تحديد سمات بنائية للقصة، تميزها عن باقي الأجناس السردية الحديثة الأخرى. وهنا يؤكد رأي الناقد الروسي، الأستاذ أحمد المديني إذ يشير إلى أن: «الأمر ليس تماما بهذه السهولة، فالإختلاف كثيرا ما يثور بين الممارسين والنقاد، والآراء تتضارب حول بعض الصيغ أو الشروط،

① ذ. عبد الرحيم مودن : مصطلحات القصة في المغرب من بداية الأربعينات ، إلى نهاية الستينات . الصفحة ١٣

② ينظر إلى مقال ذ عبد المجيد جعفة " بعض نواحي إغتراب القصة المغربية المترجمة " : تلقي القصة القصيرة (وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة) . إعداد بوزفور وآخرون . منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب . كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك . الدار البيضاء . الطبعة الأولى 2003 .

وبالتالي فالإستنتاج المفسر لهذا الإرتباك على مستوى التحديدات المفهومية العربية، نظريات الغرب نفسه الذي ﻻ يزال يعيش نقاده أزمة تحديد مفهوم القصة القصيرة.

اعتقد أن هذه المرحلة يجب أن يخلص فيها إلى مفهوم للقصة القصيرة، وما دام ذلك صعب فإن هذه الدراسة ستبني تعريف الأستاذ المديني للقصة القصيرة فيخلص إلا أن القصة القصيرة،

« بالإجمال نستطيع، أن نقول أن القصة تتناول قطاعا عرضيا. من الحياة تحاول إضاءة، جوانبه، أو تعالج موقفا لحظة تستشف أغوارهما، تاركة أثر واحد وانطبعا محدد في نفس القارئ. وهذا بنوع من التركيز والإقتصاد، في التعبير وغيرها. من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصة القصيرة في بنائها العام، والتي تعد فيها الوحدة الفنية شرطا ﻻ محيد عنه. كما أن الأقصوصة تبلغ درجة من القدرة، على الإحياء والتغلغل في وجدان القارئ كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعرية»^③.

و من خلال النص، أن الناقد حاول الربط بين القصة واللحظة، بحيث هي زمن للتأمل في أشياء ﻻ تعدو أن تكون إلا هامشية، أو دقيقة، من حياة الإنسان. لكن عندما "يضطر" كاتب ما إلى قول:

«اعتمد في تجاربه على قنغد البحر... فحول أسلاك التعليم إلى أسلاك

شائكة...»^④.

أيمكن اعتبار هذا الكلام، حديثا عن شيء عرضي في حياة الإنسان. فيما يبدو الأمر ليس كذلك، وقبل الجزم بصحة الحكم، أو غلطه لنتوقف ولو للحظة لقراءة النص لمحاولة فهم الرسالة المتضمنة فيه. فالنص هو لحظة زمنية، اتسمت بالتركيز الشديد، والتلخيص لحالة التعليم (الموضوع) سابقا وحاضرا. ومادامت هذه القراءة تعتمد الظن مرشدا لها، فإن النص يعالج بالتحديد لحظتين مهمتين: ما كان عليه الموضوع وما صار إليه راهنه، بعد الإعتماد على «قنغد البحر» في تجاربه. والنص يناقش مشكلة التعليم في راهنها، ويمكن قول الكثير بهذا الصدد، واستنطاق النص السابق، سيفضي حتما إلى دلالات تتجدد، كلما أعدنا القراءة. لكن ليس هذا مهما. المهم هو إيجاد شرعية لمثل هذه النصوص التي تدرج تحت " القصة القصيرة جدا".

② ذ أحمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب : النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة بيروت ص 38

■ نفسه : الصفحة 34

■ حسن برطال : السين (مصاص الدماء) . الملحق الثقافي لجريدة بيان اليوم ، عدد يوم الجمعة 13 يناير 2006

إن النص السالف للمبدع حسن برطال تتوفر فيه الشروط الكلاسية **للقصة** المتمثلة في:

. الشخصية

. المعنى

. لحظة التنوير

. نسيج **القصة**³⁷

فالأول يمثل ضميم الغائب، الذي قد يؤول إلى أنه صوت المسؤول بل قد يذهب التأويل أبعد من ذلك، فضمير الغائب هو فعلا سمة جوهرية للمسؤول، لأنه غائب دوما عن الساحة ولا يرى إلا في أوقات الرخاء. أما الشرط الثاني متمثل في لحظة التحول من حال التعليم سابقا بالإضافة إلا محاولات الإصلاح، إلى حال آخر هو **مسالك** التعليم. إن الانتقال من حال إلى حال آخر يؤيد المعنى، أما عن الثالث فيظهر في قول المبدع «فحول أسلاكه إلى أسلاك شائكة»، هذا الكلام يعتبر لحظة التنوير، إذ جاءت نتيجة، أي حل العقدة. والتي كان يهيئ لها . كلام ما قبل لحظة التنوير . في شكل العقدة ولحظة التأزم، إذ يستخدم المبدع كلمة "تجاريه"، والتجربة دوما تخلص إلى نتائج، والنتيجة المحصل عليها في هذا النص، هي تعقد مسالك التعليم، أما عن الشرط الأخير وهو النسيج القصصي فيحكمه حسب الأستاذ **محمد المديني** أربع عناصر:

. اللفة

. الحوار

. الوصف

. السرد³⁸

فاللفة، هي وسيلة ذات وظيفة إزدواجية في النصوص الأدبية. إذ إنها إبلاغية / تواصلية من جهة، ومن جهة أخرى بلاغية / إبداعية. واللفة هي تلك الوسيلة التي يتوصل بها، لنقل التجربة الإبداعية من مرسل / قاص، إلى مرسل إليه / المتلقي. وهذا موجود بقوة في النصوص الأدبية الإبداعية على حد سواء، أما عن الحوار وإن غاب في هذا النص بشكل صريح، فإنه يوجد في قصص أخرى، تنتمي إلى "ق.ق.ج"³⁹ مثل **مسلك** "مطر و...مطر"⁴⁰. إذ جاء فيها:

³⁷ ذ. أحمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب : النشأة والتطور وإتجاهات، ص 37

³⁸ ذ. أحمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب : النشأة والتطور وإتجاهات، ص 37

³⁹ يتعارف النقاد على إختصار "القصة القصيرة جدا" تحت "ق.ق.ج"

⁴⁰ عبد الله المتقي : الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب

والعلوم الإنسانية ابن مسيك ،الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2005 ، ص 30

»(..) قال أحدهما للآخر

. المطر اضرب عن السقوط لأفعالنا العارية

رد الثاني وهو يتخلل لحيته المخضبة بالحناء:

. النصارى يتضاجعون في الشوارع العمومية... يتساقط

خيوطا من السماء....

أما عن العنصرين المتبقيين، فالوصف والسرد متداخلين، إذ لا يمكن التفريق كلياً بينهما، فعندما أصف فأنا أعطل السرد، لكن لا الفيه. و سردي لمجموعة من الأحداث، لا ينهي عمل الوصف، ويبقى مبدأ الهيمنة هو الحاضر بينهما، والنص به هذين المكونين، فالوصف يتجلى في حالة التعليم بعد التجريب إذ صار " شاكاً " أما عن السرد فيظهر من خلال انتقال القاص من حكاية عن وضع، لينتقل إلى وضع آخر. ولتأكيد أن هذه العناصر بادية في " ق.ق.ج "، هذا نص آخر تحت عنوان " يوميات سجين"^①؛

« حكم عليه بالمؤبد ولكي يهرب من هذا الحكم القاسي، اخترع حيلة: كتابة يوميات خاصة يصف فيها ما يداب على صنعه من حياة وكأنه حر طليق: «اليوم في نيس...»، «اليوم في القاهرة...».

علم مدير السجن بذلك فاستدعاه وأنبه بقسوة، لأن تلك اليوميات تعني هروبا تحظره القوانين والأنظمة المعمول به. حين جردوه من يومياته التي كان يهرب عبرها مات السجين السعيد من الحزن».

لربما يقنع هذا النص، ويصرح بأن كل المقومات الكلاسيكية الخاصة بالقصة القصيرة، المتضمنة فيه، وإن كان الأمر كذلك فإننا بصدد نص قصصي، إلا أنه مختلف عما عهدنا من نصوص قصصية، لكتاب مغاربة أمثال محمد زفزاف أو محمد شكري، أو أحمد بوزفور أو أنيس الراهقي... واللائحة طويلة. إننا الآن نصدّم بنص يتسم بالقصصية الشعرية أيضاً، لكن إسمه القصة القصيرة جداً. إذن فما هي القصة القصيرة جداً أو " ق.ق.ج." واقترح قبل ذلك ثلاث مداخل أساس لدراسة هذا الشكل القصصي:^②

أولاً: نص الأستاذ عبد الرحيم مودن السالف ذكره، الذي تحدث فيه عن تقارب الأقصوصة الصغيرة من الناحية الشكل من القصة القصيرة جداً هذا القول نستشف منه الآتي:النص تم إدراجه ضمن سلسلة تهتم بالدراسات الأدبية والسميائية واللسانية،

① رامون غوميث دي لا سيرتا " يوميات سجين سعيد": ندف النار ، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك. الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 2003 ، ص 116 .

② لم اعتبر القصة القصيرة جداً جنساً، ولكن ما هي إلا شكل تجريبي في كتابة القصة ، القصد منه التفرد . وإنبات الذات المغربية المتطورة في الكتابة القصصية.

وصدرت سنة 1981. وبالتالي فإن الناقد يشير إلى أن القصاصين والنقاد المغاربة على حد سواء، كانوا على وعي تام بهذا الشكل القصصي في فترة الثمانينيات، وقد يكون الوعي بهذا الأمر قبل هذه الفترة.

ثانياً: إصدار المبدع جمال بوطيب أول مجموعة قصصية بالمغرب، تندرج تحت القصة القصيرة جداً⁽¹⁾. إلا أنها أصدرت تحت الإشارة الأجنبية "قصص" والأمر أيضاً هو نفسه عند القاص الشاعر عبد الله المتقي، في إصداره "الكروني الأزرق" والسبق الذي أشرت إليه، ليس سبقاً في الكتابة في هذا الشكل، لكن سبق في إصدار مجموعة قصصية تحت مظلة "ق.ق.ج".

ثالثاً: إصدار مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب سنة 2003، لكتاب عنوان "ندف النار"، ضم تجريتي المغرب وإسبانيا في كتابة "ق.ق.ج". ونسجل الملاحظة الآتية، وهي متعلقة بالفصل المخصص للتجربة الإسبانية، وهي ملاحظة على وجه التحديد متعلقة بالشاعرين الإسبانين⁽²⁾: (Ramón Gómez de la Serna 1958.1888) Juan Ramón Jiménez

فكما هو ملاحظ أن التجربة الإسبانية سابقة في هذا المجال، فلو حسبنا الفارق الزمني الفاصل بين تاريخ وفاة أحد هذين المبدعين الأسبان وتاريخ إصدار أول مجموعة قصصية تحت "ق.ق.ج"، سنكتشف أن الفارق يبلغ حوالي نصف قرن. ويعزى هذا إلى تأخر المغرب على المستوى القصصي، في تشكيل ذاته، وخطابه المميز له. وهنا يشير القاص لأحمد بوزفور في خضم حديثه عن القصة المغربية السبعينية وما قبلها وتركيزها أساساً على ما هو خارج الكاتب: على الوطن في مقابل الاستعمار قبل منتصف الخمسينيات، وعلى الصراع الاجتماعي ومشاكل الطبقات الجديدة. فيما بعد الاستقلال. مع بداية السبعينيات اتخذت القصة المغربية. بالتدرج طبعاً فلم يكن ذلك فجأة، وفي وقت واحد. منعطفاً جذرياً، إذ بدأت تكتسب نسفاً آخر يمكن تسميته "بالنسق الداخلي"⁽³⁾.

وبالتالي كانت الإنطلاقة الحقيقية للقصة المغربية القصيرة في الفترة السبعينية، وهنا نجد الناقد محمد معتصم يعضد ما ذهب إليه القاص أحمد بوزفور بقوله،
«إعتبار القصة المغربية. مكتملة، وقد تم الإنتهاء من مسألة تجنيسها وتاصيلها في مرحلة السبعينيات»⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ جمال بوطيب: زخة وبيئتي الشتاء. منشورات إتحاد كتاب المغرب. طبعة نوفمبر 2001

⁽²⁾ Encyclopédie Quid 1987, PAGE 275

⁽³⁾ ذ أحمد بوزفور: الزرافة المشتعلة، دار المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000، ص 27

⁽⁴⁾ ذ محمد معتصم "تلقي النقد الأدبي للقصة القصيرة المغربية": تلقي القصة القصيرة (وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة)، الصفحة 55

المدخل الثلاثة، تجعل الدراسة، مهمة بالأساس، في تأكيد طرح لاحق(الوعي بالكتابة القصصية تحت "ق.ق.ج" على الرغم من تأخر المغرب زمنيا في كتابة القصة القصيرة). والبحث في خصوصيتها ثم محاولة المساهمة في تشكيل تأطير نقدي الكتابة القصصية المغربية تحت هذا الشكل الجديد.

فالحقاص أحمد بوزفور في نظريته الملوثة، الخاصة بالقصة القصيرة المغربية. يحدثنا منذ البدء، وضمن مقاله "طريق البحث عن" نظرية التلوث" عن أنه «في البدء أنا لا أدعو... أنا أبحث، وأنا قلق من نفسي وما أكتب. في البدء لا تحدث هنا إلا عن القصة القصيرة والمغربية بالذات...»^①

فالحقاص / الباحث بوزفور "قلق مما يكتب". لما اعتقد أنه كان بصدد كتابة بيان للقصة المغربية القصيرة النوعية. محددا قطيعة مع الماضي. فهذه النظرية أو ما يسميه بالبحث تحدد خصائص "القصة الملوثة" التي يبحث عنها في:

. إصابة القارئ بالقلق والتأزم، وعدم منح القارئ الراحة

. ضد الفصاحة القاموسية

. ضد الوضوح والبساطة

. ضد التبشير والدغدغة والحياء والوعظ

. ضد المنطق، والحيل المكشوفة، والنموذج

. ضد أخلاقيات النشر والنفاق

. ضد الناقد / الباحث عن أرواح وعفاريات النص، إذ أن القصة الملوثة «العفريت لا يسكنها هي العفريت، وهي تبحث عن من تسكنه، فليحذر إن كان لا يحب العفاريات»^②

ولاشك إن هذه النقاط التي تناولها في مقاله المنشور بجريدة " المدينة"، عدد 4/5 سنة 1979، ينم عن وعي تام بضرورة الانتقال إلى كتابة قصة، منفصلة، جديدة ومتجددة لم تتضح معالمها في ذلك الوقت. وأفترض أن الحديث كان ينصب، في تحديد معالم الكتابة القصصية القصيرة جدا، لكن هذا الأمر هو مصادرة عن مطلوب، لاسيما وقد سلفت الإشارة إلى غياب دراسات نقدية متعمقة، تبحث في "ق.ق.ج" على صعيد المغرب. لذا سأستند على تعريف ناصر سالم جاسم^③ في تعريفه للقصة القصيرة جدا، والقصد من ذلك هو محاولة خلق توازن بين تجربة القاص أحمد بوزفور والتجربة المغربية، ذلك على اعتبار المشرق سباق للكتابة في إطار القصة القصيرة و"ق.ق.ج". فيقول ناصر سالم جاسم

① ذ.أحمد بوزفور : الزرافة المشتعلة ، ص 15

② ذ. أحمد بوزفور : الزرافة المشتعلة ، من الصفحة 16 إلى 24

③ ②/ ③ ذ ناصر سالم الجاسم : "كتابة القصة القصيرة جدا عند فهد المصباح". المنعطف الثقافي (العدد 40 من الملحق الثقافي)

عن القصة القصيرة جدا بأنها: «هي **الحدف** الفني والإقتصاد الدلالي الموجز. الحي وإزالة العوائق اللغوية والحشو»^②. ويتحدث أيضا في المقال ذاته، عن تجربة القاص السعودي فهد المصباح. بالإضافة إلى إدراجه لما خلص إليه من خصائص فنية تشكل ذات ال"ق.ق.ج"، وذلك من خلال دراسته حول " القصة القصيرة جدا. ويرتبها حسب الأهمية كالاتي: ③

. القصصية

. الجراة

. وحدة الفكر والموضوع

. التكثيف

. خصوصية اللغة والإقتصاد

. الإنزياح

. المفارقة

. الترميز

. الأنسنة

. السخرية

. البداية والقطة

. التناص.

ويضيف معلقا:

« وليس من الصواب أن يسمى أي مؤلف في هذا الجنس الأدبي إلى إتمام قصصه بهذه الأركان والعناصر الإثني عشر؛ وإنما **بـ**د من وجود نصفها على الأقل في القصة القصيرة جدا» .

هذا هو الموقف الذي يتبناه ناصر سالم جاسم من القصة القصيرة جدا. وطبعا هناك تقاطع واضح، بين ما قاله، القاص أحمد بوزفور **بـ** ما أشار إليه ناصر سالم جاسم، لكن القاص أحمد بوزفور كان يبحث في القصة القصيرة بالمغرب، و ناصر سالم جاسم يبحث في ال"ق.ق.ج" بالسعودية، الشيء الذي معه يجعل **الدراسة** تحتاط من الدراستين، وفي نفس الوقت تسعى للاستفادة منهما من أجل وضع تعريف خاص، تساهم من خلاله الدراسة في تحديد بعض معالم القصة القصيرة جدا بالمغرب.

وقبل محاولة تحديد تعريف لل"ق.ق.ج بالمغرب، يجب أن يلتجأ إلى النص، للمساعد على استنباط التعريف، من خلال بعض خصائصه المميزة له. والنص المختار تحت عنوان " ضمائر الغيبة"

هو: كان مستلقيا فوق السرير، يلعب بأصبعه لحيته المشتعلة شيئا
هي: كانت في المطبخ تفصل مخلاته من بقايا العلف
هو: كان يتنصل من ملابسه و... يكح ليذكرها بالسرير.

هي: توغلت الكحة في أعماقها كما السكين، و... تحركت صوب الغرفة بعصبية.
النص يتميز كسابقه أولا بمجموعة من الفراغات، التي تستفز ذكاء القارئ،
وتدعوه إلى التأويل ثانيا هذا الحذف ساهم أيضا في أن يكون النص موجزا في لغته، هذين
العنصرين، أديا لأن تكون دلالة النص مكثفة جدا وبالتالي تكون القصة القصيرة جدا، هي
النص القصصي الموجز لفضله، المكثف الدلالة، الكاشف للأشياء المستورة بكل الجراءة، المغري
بقصره، الصادم بنهايته، وهو دوما ويسبب الحذف، يقبل التأويل المستمر

تقنية التكثيف في القصة القصيرة جدا

تعتبر تقنية التكثيف أهم الخصائص الفنية التي تتسلح بها القصة بصفة عامة،
وذلك عائد بالضرورة لطبيعتها، فهي تهتم بقطاع هامشي من حياة الإنسان، و«تحاول
إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفا تستشف أهوارهما»^②.

لكن قبل خوض غمار دراسة تقنية التكثيف بالقصة القصيرة جدا، وذلك من
خلال منجزات نصية، من المجموعة القصصية الموسومة تحت عنوان "الكرسي الأزرق"^③ ومن
غيرها، اقترح أن نجول قليلا في أفضية المعاجم العربية اللغوية القديم منها، والحديث.
بحثا عن كلمة "تكثيف". والبداية من لسان العرب لابن منظور. إذ يتحدث في مادة
"لثثف" من،

الكثرة، الإلتفاف^④، الفلطة.

لكن الملاحظ أن كلمة "تكثيف" (عبارة) غير واردة في هذا المعجم اللغوي. الشيء
الذي معه نخلص، إلى أن هذه اللفظة لم يتم إستعمالها، بل لم يكن لها وجود قط في كلام
العرب، على الأقل إلى حدود إخراج مدونة اللغة "لسان العرب". لذا سانتقل مباشرة
للمعاجم الحديثة بحثا عن كلمة "تكثيف".

ففي معجم المرجع للشيخ عبد الله العلايلي، يرد حديث عن المادة المطلوبة
دراستها "التكثيف"، «تكثيف» (مص) التغليظ، وتراكم الشيء بعضه على بعض، وضد

① نذاف النار، الصفحة 93

② جاك فلوازين: ما الأصوصة. ترجمة عبد النبي ذاكر، دار تيمبل، مراكش. الطبعة الأولى، 1995. التمهيد ص 10

③ عبد الله المتقي: الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، آبن مسيك - الدار البيضاء. الطبعة الأولى، 2005.

④ أنظر لسان العرب لابن منظور، المجلد التاسع، الصادر عن دار الصادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1994، ص 296

الترقيق، انظر << إنجهر condensation >> أي إتحاد المعاني في اللاشعور، وركم الخبرات السابقة بومن شأنه تولد الإدراك الكلي، ولح اللاشعور الحوادث المتباعدة في الزمن إذا كان بينها نوع ما من الترابط أو العلاقة. ومدرسة التحليل تجعله الجهازية << الميكانيزم >> الرئيسية في الأحلام^①

والملاحظ من هذا الكلام، أن كلمة تكثيف تساوي وثقايس كلمة التركيز من ناحية، والتفليظ ② الإلتفاف من ناحية أخرى. فالتجارب السابقة هي بالأساس مجموعة صور، وخبرات ذهنية يتم استحضارها كلاً أو جزءاً، كلما دعت الضرورة لذلك، بشكل، مركز، أي منظم ومدقق. ومكثف أي متشابك، بحيث يكون بالأساس هو إلتفاف وترابط متين بين عدد كبير من التجارب، التي تجمع في فكرة كبرى هذه القدرة تلمس عند الإنسان من جهتين، من جهة الأفعال الدالة ③ تكثف من خلال إستبدال الكلام، بالإشارة مثلاً، أو الحديث عن تجربة إنسان ما، مكثفة بوضع التجربة ككل على الرغم من طولها. على سبيل الإفتراض. في قالب لغوي معبر، وموجز كالمثل الذي بدوره يلعب دوراً آخر وهو الجهة الثانية التي سيخصص لها الحديث الآن، إذ أن المثل على الرغم من صفه فإنه يكثف الدلالات والتجارب، والسياقات ④ الأفكار، بحيث يرسخ القول القائل: "خير الكلام ما قل ودل". فالمثل يضم مجموعة من المعطيات (فكرية . تربوية . تاريخية...) . وصغر حجمه، هو دليل على التركيز اللغوي المتمثل في الإيجاز. وأيضا التكثيف في الأفكار بحيث المستمع، يتولد في ذهنه كلما سمع مثل ما، مجموعة من الدلالات التي يتوصل إليها، من خلال إدارة العجلة الهرمونية، التي تسعى غالباً نحو التفسير. لكن يبقى التكثيف هو عملية ضم أجزاء متباعدة، عن وعي في جسد واحد. فالتكثيف هو عملية من: «التكاثف: مصد؛ تضام أجزاء الجسم وتقبض حجمه من غير نقص، ويقابله التخلخل»^⑤.

والتكثيف كما سلفت الإشارة إليه من خلال بعض المعاجم العربية الحديثة، يلمس بجلاء في مجال القصة القصيرة بصفة عامة، والقصة القصيرة جداً منها على وجه الخصوص. وذلك لأن القصة القصيرة (والكلام ينسحب على "ق.ق.ج")؛ «الفن الأدبي الشديد التكثيف والتركيز والموضوعية ومادامت تعالج موضوعاً واحداً، متطوراً، بغايلية، وتناسب، ضمن الحدود الموضوعية؛ فإن عنصر التركيز يلزم أن يكون مقوماً من مقوماتها الرئيسة»^⑥.

① عبد الله العلايلي: معجم المرجع . مجلد 1 . دار المعجم العربي . بيروت - لبنان . الطبعة الأولى 1963 . ص 63

620/619

② : القصد هنا كل فعل (بالإطلاق) دال على فكرة . شرط توفر قصدية المرسل ، ووعيه بإرساله الرسالة نحو من تلقاها .

③ : د. خليل الجرو وآخرون : لأروس المعجم العربي الحديث/ مكتبة لأروس . ط 1 ص 327

④ : د. سيد حامد النساج: القصة القصيرة. سلسلة كتابك (18). دار المعارف . القاهرة. دون تاريخ. دون طبعة. ص 22

ومادامت القصة القصيرة تتسلح بتقنية التكثيف، فالقصة القصيرة جدا، تجعل من التكثيف ركيزة أساس، في تكوينها وتشكلها بل هي التكثيف القصصي بحد ذاته الذي تتسلح به القصة القصيرة، ليس هنا مجال للمفاضلة بين الشكلين، أيهما أكثر تكثيفا، بل البحث في "تقنية" التكثيف في القصة القصيرة جدا.

وهذه التقنية في هذا الشكل القصصي الحديث العهد بالمغرب، يندرج ضمن التحول الدائم، للبحث عن الذات القصصية المتفرد بخصائص تميزها عن بقية الكتابات القصصية في أقطار أخرى. وقد تمت الإشارة في ما سلف، بأن المغرب عرف كتابات تندرج تحت "ق.ق.ج" في منتصف الثمانينيات من القرن السابق، الشيء الذي يعني تحولا في مجرى القصة القصيرة بالمغرب. إذ ~~هنا~~ المحاولات تندرج ضمن الكتابة القصصية التسعينية والتي تتسم بـ:

- 1 . خفوت الأيديولوجيا
- 2 . الإحتفاء بالجسد
- 3 . الإحتفاء بالنص
- 4 . شعرنة اليومي والمهمش والبذيء
- 5 . إعادة قراءة التراث (الشعبي خاصة)
- 6 . تحطيم الجدار الكلاسيكي بين الكاتب والقارئ.^①

وكما هو ملاحظ فإن من خصائص القصة التسعينية، الإهتمام بما هو هامشي في حياة الإجتماعية، بالتالي فالإنتباه إلى الهامش هو منطقيا تكثيف للرؤية، وتركيز على الظواهر العرضية في المجتمع. ولما كان الهامشي عارضا، فالحكي عنه يجب أن ينشأ من نفس الطينة، بحيث يكون شكلا عرضيا، أي أن يتسم شكله بالإيجاز اللغوي في مقابل تكثيف الصور وضغطها حيث تصبح "قنبلة مؤقتة، ومضبوطة للإنفجار، غداة القراءة.

وخاصية القصر، شكلا هي: أيضا من الخاصيات الأساس، المشكّلة للجسد القصصي التسعيني، إذ: «ولا شك أن العقد الأخير . عقد التسعينيات . يتميز بالتصاعد . كما سبقت الإشارة . الكمي للنص القصصي القصير كما أن هذا الأخير قد استهوى مختلف الفئات والأعمار والمهن».^②

وما يثير الإهتمام فعلا، أن قصر القصة لاقى إقبال كبير، خاصة عندما تقتحم القصة المحرمات "الطابوهات"، بشكل سريع أشبه بالنكتة، أو المثل. والقصة القصيرة جدا

① ذ. شكيب عبد الحميد : قبل البدء : قصة القصة (مقال) . مجلة مجرة (عدد خاص بقراءات نقدية في الإصدارات

القصصية للتسعينية)، دار البوكيلي . القنيطرة /المغرب . عدد 2005 . ص8

ذ.عبد الرحيم مودن ، "أيام مغلقة " حكاية الفكر والمتعة ، مجرة ، عدد2005، ص 103^②

شكل يتسم بالقصر المتناهي، فمثلا أقصر قصة المندرجة تحت "ق.ق.ج" وصلتنا من إسبانيا،
للقاص الإسباني "إبوليتو نابارو" Hipólito Navarro تحت عنوان غريب
.....¹

فاض كليل الديناصور
واقصرها في المغرب فيما أصدر حتى الساعة، وما استطعت الوصول إليه، قصة
للقاص عبد الله المتقي تحت عنوان "مساء سعيد"
"مساء سعيد"²
عاد الطفل إلى البيت جدلانا
بماله وملابسه
وقبل أن، تضع أمه مائدة العشاء
يلاحقه صوته؛
..هيا.. اخلع ملابسك للعيد المجي..

والظاهر أن هذا الشكل القصصي، يتسق وروح العصر المتسم بالسرعة من جهة،
ومن الجهة الأخرى يتماشى وهوى القارئ المغربي الحديث. ومن ناحية أخرى يتماشى مع
طفيان " الصورة " التي زحزحت عرش "اللفة" خاصة في عملية الإبلاغ / التواصل. إذ أن
الصورة أصبحت تفتح مجالات أشجع للتأويل والتفسير. ويمكن القول بأن القصة القصيرة
جدا هي القصة الصورة، إذ يسعى القاص من خلالها عكس صورة / موضوع، محملا إياها
كما هائلا من الأفكار المضمنة.

فمثلا قصة " السوليم" ³ فإنها تركز على صورة معينة، وهي لحظة إطفاء
المصابيح، في صالة العرض السينمائي. لكن الأمر لا يتوقف عند هذه المعلومة ففي لحظة
موالية يباغتنا القاص بأن الفيلم المعروض، من أفلام "الأجساد العارية"، ثم تصدم بتوالي
أحداث مكثفة بشكل يصعب معها تجزئها، ويتمثل ذلك في الأفعال المستخدمة في وصف
اللحظات المكثفة: «أطفئت... خيم... وبدأت... وسقطت... تحسسه... انسحب... كان يشمر».
بحيث يصير معها الحدث المعبر عنه سريع جدا، ما إن نحاول استيعابه، حتى نجد
انفسنا أمام حدث مباغت آخر هذا الانتقال السريع الذي يركز على لحظات دقيقة، يحمل
مجموعة من الدلالات، التي ما إن يطرق بابها قارئ، إلا وانفجرت أمامه لذلك لأن هذه
القصة، وبوقوة تكثيفها للصورة مع قلة عدد الكلمات المستعملة للتعبير، يجعل طريق
الوصول إلى المعنى أمرا بالغ الصعوبة، إذ تصير هذه القصة متممة، «تتمر فكر القارئ في

¹ لذف النار ، الصفحة 57

² عبد الله المتقي: الكرسي الأزرق: الصفحة 35 (أنظر الملحق 1).

³ عبد الله المتقي: الكرسي الأزرق ، الصفحة 16

متصرفه وتشبيك طريقه إلى المعنى وتوهم مذهبه نحوه بل ربما قسمت فكره وشعبت ظنه،
أو لربما أدخلته إلى متاهة المعنى، إلى دائرة اللامعنى».^①

إن التكثيف في القصة القصيرة جدا، يعتمد بجانب الإيجاز اللفظي، الذي يساهم
في تمنع النص، إلى مجموعة أخرى من التقنيات الكتابية، منها الحذف فني **الجنة** "حقوق
جنة"

« صوت سيارة الإسعاف يقترب، وشوش وش وش شششش وش...
الكوميسير يحدق في الجنة، يرن الهاتف:
② «

فهذا الحذف لكلام " الكوميسير" مقصود، وعن وعي، وهو يخلق فضاء أرحب وأوسع
للبحث عن دلالاته والبحث أيضا عن المسكوت عنه، بل التفكير في ما قاله "الكوميسير" وما
قيل له. **حذف** من بين التقنيات المكثفة للقصة، والملاحظ أن كتاب هذا الشكل الحديث
بالمغرب، يركزون في إبداعاتهم، على اللغة الشعرية الموحية، والتي تنتقل من بلاغة
الجمال إلى بلاغة الكلمة، فتصير الكلمة بؤرة مركزية في انبثاق، وتفجر الدلالات والمعاني.
ومثالا على ذلك أورد تجربة المبدع رشيد البوشاري الممنونة ب"سعادة مؤقتة":
① «) سعادة العالم توزعها عرافة ».

كلمة "عرافة" تنتقل من الدلالة العادية، نحو ما هو دلالي جمالي، خاصة وإنها
تأخرت كنتيجة، خلص لها القاص، بمعنى أنه أجمل السعادة المؤقتة، بلحظة الكذب
المتبادل، بين العرافة على الشخص الزائر، وكذب الشخص الزائر على نفسه مصداقا ما
قامت ونصحته بفعله، أيضا تتفقت دلالات التخلف، والوضع المزري للمجتمع من خلال
هذه اللفظة أيضا فهي توحى بركون المجتمع، وإتكاليتها، للتمني.

وسواء أكان النص به حذف أو بياض، أو إختزالات...، فإن كل هذه التقنيات
تستعمل، بشكل مكثف بالموازاة مع اللغة الموجزة الموحية، من أجل خلق نص مولد دائم
للدلالات، على الرغم من صفره، وشدة إختزاله للأحداث. لذا فظاهرة التكثيف هي بحق
مثار إهتمام النقد القصصي المغربي إذ: «أن التكثيف، حذفًا وإختزالًا فرغًا وبياضًا، تفكيكا
تفسخا يضعنا أمام فضاء جديد للقراءة».^②

① ذ. حسن المودن : "القصة القصيرة بالمغرب والنقد القصصي" [تصورات جديدة] مجلة آفاق تربوية . مطبعة
النجاح الجديدة . العدد 12 ، 1998 ، ص 166.

② عبد الله المتقي: الكرسي الأزرق، ص 59 (أنظر الملحق 2).

③ سحر الجوى : نصوص إبداعية (طلبة ورشة الإبداع) . منشورات الكلية المتعددة التخصصات. أسفي .
الطبعة الأولى ، ص 49 (أنظر الملحق 3)

④ ذ. حسن المودن : نفس المرجع السابق ، ص 165

الملاحق:

الملحق رقم 1:

السوليميا (عبد الله المتقي)

أطفلت مصابيح القاعة.. خيم الصمت وبدأت أحداث
الشريط الفاحشة.. الأجساد عارية.. القبل.. ما يشابه اللهات.. و...
سقطت نقطة ساخنة على حافة صلته.. تحسسها بأصبعه.. كانت لزجة ودافئة
.. تفوا!

وانسحب من القاعة...
فقط.. كان يشعر بتفاهته.

الملحق رقم 2:

حقوق جثة (عبد الله المتقي)

ثمة جثة ملقاة على الأرض بالقرب من العمارة المرتفعة.
حشد من البشر، وعدد من رجال الشرطة يحيطون بالمكان؛
صوت سيارة الإسعاف يقترب، وشوش وش وش شششش وش...
الكوميسير يحدق في الجثة يرن الهاتف:

.....

ثم ريثما ينسحب بهدوء، تصل سيارة الإسعاف، تحمل الجثة
بسرعة الضوء، ثم يصدر الستار على الجريمة.

الملحق رقم 3:

سعادة مؤقتة (رشيد البوشاري)

وجدت نفسي أزاحم في طابور التخليف لأعرض ألمي على عرافة.. كلهم كانوا
هناك.. من يدخل، يخرج مبتسما..
أجهضت فكرت البوح، وغادرت الصف، محتفظا بألمي.. أدركت أن سعادة العالم
توزعها عرافة.

- القصة القصيرة جدا والتلقي

- تلقي القصة القصيرة جدا

عند مطالعة أي عمل أدبي، أول ما يثير البصر ويستفزه، العنوان من جهة والإشارة الأجنبية من جهة أخرى. فمثلا أقرأ "ذاكرة الجسد" (وعلى فرض أنني لم يسبق لي قراءة هذه العمل الأدبي في حد ذاته)، ولكن الإشارة الأجنبية "رواية"، تحدد لي مسبقا نوع المقروء ذلك على اعتبار أنني تعرفت مسبقا على روايات أخرى، وبالإضافة إلى قراءتي للروايات هناك نماذج طالعتها من قبيل القصة، الشعر، الزجل...، فقراءتي تحدد (بكسر الدال) مسبقا شكل المقروء الجديد و تميزه، فقط من إشارة صغيرة، توجد غالبا على الصفحة الأولى. فهذه الإشارة تحدد مجال العمل الإبداعي. و الله الأمر يدخل في نطاق تأسيس أفق للإنتظار. فالقراءات القبلية المندرجة تحت جنس الرواية، أطرت ذهني على نموذج للرواية بشكلها العام. وكلما قرأت عمل أدبي يسم نفسه بـ "الرواية" استحضرت هذا النموذج العام للرواية، وكل إنزياح عنه يخرق أفق إنتظاري من جهة، ويضيف خصائص فنية للنموذج العام، الذي أسسته إنطلاقا من القراءات السابقة. لكن عندما اصادف منتجا أدبيا، يضع علامة إشارية تدل عليه، وهذه العلامة هي "القصة القصيرة جدا"، كيف يشتغل التلقي.

مجال في هذه الدراسة لبحث تلقي الـ "ق.ق.ج" من جهة علم الاجتماع. بل سيتم التركيز على بعض الجوانب الخاصة بالنظرية الألمانية الخاصة بالتلقي، عند كل من "ياوس" و "إيزر". لذا سيتم التطرق إلى تلقي النصوص النوعية^①. تلك النصوص المنفلتة من رقابة نظرية الأجناس الأدبية. التي يؤمن بها المتلقي.. أو التي تخرق أفق التلقي، الذي هالبا ما يبدا نسجه إنطلاقا من المكونات المذكورين سلفا (العنوان. الإشارة الأجنبية).

قبل الحديث عن خرق أفق الإنتظار، يجب أن نرجع أولا، للحديث عن كيفية تشكل هذا الأفق الذي يحدده الأستاذ رشيد بنحدو كما تصوره "هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss" في أريمة نقاط أساس:

« . معرفة القارئ المسبقة بخصوصية كتابة العمل المقبل على قراءته (أسلوب الإشارة الجنسية في بعض قصائد نزار قباني)

. تجربته الخاصة في مجال نوع أو معرض أدبي معين (فالقارئ الذي تعود قراءة شعر الغزل غير العذري سيقرا قصيدة قبانية من منظور خاص).

. درايته العامة بالأشكال و الطيم (ج. طيمة . Theme) التي تميز أعمالا سابقة (فالقارئ الذي يعرف منجزات الفن "الإيروسى" في الرسم والأدب مثلا سيتلقى قصيدة جديدة لقباني بغير طريقة قارئ لم يختبر الإيروسية من قبل).

① : القصد هنا، هي تلك النصوص التي لم يسبق أن تعرف المتلقي عليها، بالتالي فمن الصعوبة إدراجها تحت أي نوع أو جنس أدب معين. والمثال الجلي، القصة القصيرة جدا.

إدراكه الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النصي . بين اللغة العملية واللغة الشعرية^①.

والملاحظ أن نظرية " ياوس"، تهتم بتلقي النصوص الإبداعية، القديمة منها والحديث وتهتم بالمتلقي من ناحية بناءه معنى النص المتلقى في لحظته المعاصرة، أو المفارق زمنيا له أي تلقي النصوص القديمة، وإعادة بناء معان جديدة لها ذلك تأسيسا على القناعة التي آمن بها أصحاب نظرية التلقي بالخصوص من أن النص ليس ببنية مغلقة، أو يكتنز المعنى، بل المعنى . بعبارة أخرى . حياة النص وروحه، يمنحها القارئ أياها، أو يجدد معناه بإعادة قراءته من طرف عدة قراء متعاقبين زمنيا.

لكن هناك فرق بين تلقي النصوص القديمة. ذلك على اعتبار تلقي النصوص القديمة يدخل ضمن إطار تحديد أفق تلقي تاريخي الذي ينهض فيه "ياوس" مذهب استاذة " هانز جورج غادمير"^② إذ يرى هذا الأخير: «ليس الأفق التاريخي الذي يرتسم عبر إعادة البناء (...) هو حقا افقا قائما بالفضل. إذ لا بد بدوره أن يفهم ضمن نطاق الأفق الذي يحتويه، نحن الذين نسأل ومن ينادينا صوت الماضي»^③. وبالتالي فعملية الفهم وإنتاج المعنى: «لا يمثل فعل ذاتية المرء، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيروية التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار»^④. أي أن قراءة النصوص التاريخية تحاط من جهة بالمحافظة على السياقات الأصلية للنصوص تاريخيا، ومن جهة أخرى الإضفاء على المعاني المنتج من خلال القراءة، سمة الحداثة، إذ تكون مُسَيَّجة بفعل الزمان الحاضر. هذا الأمر وإن يبدو متناقضا، إلا أنه متماسك في عمقه، فبالنسبة لأصحاب نظرية التلقي الألمانية خاصة "ياوس" لا يتم الفهم إلا من خلال القراءة، الفهم ينتج المعنى. تعدد القراءات بالضرورة هو تعدد للأفهام، وبالتالي تعدد في النتائج، أي تعدد في المعاني والدلالات. تصدر من خلال الذات المتلقية، عن طريق التأويل والتفسير، الناتج عن الفهم، الذي تتدخل فيه مجموعة من الميكانيزمات (النفسية . الإجتماعية . الإقتصادية). هذا يؤدي إلى نتيجة مؤداها: «أن الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وأن التفسير بالتالي هو

① : د. رشيد بنعدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر المجلد 23، العدد 1 و2، 1994 . صص 489 / 500 . ينظر أيضا ناظم عودت خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق، عمان — الأردن ، الطبعة الأولى ، 1997 . ص 139. إذ يشير إلى المبادئ الأساسية لمفهوم أفق الإنتظار . والتي يحصنها في ثلاث نقاط مركزية (نقلا عن — شوماشير. من جمالية التلقي إلى التجربة الجمالية مجلة آفاق المغربية ص 55) «يتطور إطار الأفق هذا بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع و من الشكل وثيمات الأعمال المعروفة سلفا ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العامية .»

② : فيلسوف ألماني صاحب فكرة الدائرة الهرمونيةطقية، وأخذ عنه ياوس مفهوم الأفق التاريخي ، وطوره

③ : ناظم عودت خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 102

④ : أيان ماكلين : التأويل والقراءة : ترجمة خالدة حامد ، مجلة الملتقى عدد 5 السنة 2000، ص 78

الشكل الظاهر للفهم».^① ومنه فالاختلاف الحاصل مثلاً في تفسير بعض نصوص القرآن الكريم، مرده هذا الاختلاف في الفهم، وتعدد، الشيء الذي نلمسه في كتب التفسير القديمة التي فسرت بعض النصوص حسب خصوصية العصر، والحديث التي تحاول أن تفسر هذه النصوص حسب إنتمائها لعصر العولمة، إجتهدا منها، ومواكبة للعصر. وتلقي النصوص الحديثة التي: «يشرع المتلقي في قراءة عمل حديث الصدور فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق إنتظاره، أي ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره للأدب». ^② أي أن تصورات العامة لنوع أدبي معين، ينتظر أن تتجسد وتتجلى في هذا العمل الجديد. لكن ماذا إن تم تخييب أفق إنتظاره؟ هل تقبل هذه النماذج الإفتراضية لمجاميع قصصية مغربية معاصرة:

النموذج 1.

جمال بوطيب

زخة وبيدئ الشتاء

قصص

منشورات.....2001

النموذج الثاني

عبد الله المتقي

الكرسي الأزرق

قصص

منشورات....2006

النموذج الثالث

محمد تنفو

كيف تسلك وحيد القرن

قصص قصيرة جدا

2006

و مادام الأمر إفتراضا، فليفترض أن قارئنا مغربيا، قرء مجاميع قصصية، وروايات، بعض دواوين الشعر. ودخل بالصدفة محلا لبيع الكتب، وهو يتصفح المجاميع القصصية،

① ذ.ناظم عودت خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص136

■ ذ.رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ص 500

أو المكان المخصص للأعمال الأدبية فأول ما يصدم به المتلقي، وهو يجول بين الكتب الأدبية، وبالأخص الإبداعية، منتقلا بين الرواية والقصة، والمسرح. شيء اسمه مثلا: "صص قصيرة جدا"، وليعتبر أيضا أن النص الحامل للإشارة الأجناسية "قصص قصيرة جدا" أتى في الترتيب السابق، فأعتقد أن هذه الإشارة ستجذبه نحوها، **ذلك** من خلال عدم تواجد رأي نقدي، أو تحديد سابق لماهية "ق.ق.ج." وبالتالي فالمتلقي ومن خلال عملية التأويل المنصبة حول تحليل الإشارة الأجناسية، يبدأ في وضع تصورات حول هذا الشكل القصصي الحديث، قبل قراءة الإنجاز كلا. وقد **ي** يخيب أفاق إنتظاره ذلك لأن أول ما **ي** يذهب إليه . بالدرجة الأولى. مسألة القصر الشديد بالمقارنة مع النصوص المدرجة تحت قراءاته.

وتتقوى معرفته بهذا الشكل، خاصة بعد القراءة، إذ من خلالها ينسج نموذجه. الذي هو عبارة عن استنباط الخصائص الفنية لهذه القصص القصيرة جدا. لكن عندما يحتك بنصوص مجموعتي " زخة وبيتدئ الشتاء " للقا ص جمال بوطيب، أو " الكرسي الأزرق " للقا ص عبد المتقي، وبعض نصوص محمد زفزاف **و** إبراهيم بوعلو،^① سيكتشف شيئا كبيرا بين الطريقتين (هنا القصد من **ذلك** مجموع الخصائص الفنية بال"ق.ق.ج." وقصر حجم المنجز مثال عليها) وبالتالي يستنتج من ذلك (القارئ . الباحث على حد سواء) مايلي:

1. إن كتابة القصة القصيرة جدا بالمغرب مرت بثلاث مراحل أساس:

. مرحلة الكتابة **كلا**، إذ حاول بعض القصاصين المغاربة كتابة قصصهم، بشكل بصري مغاير، وذلك يظهر من خلال تقزيم النص بحيث لا يشغل حيزا كبيرا. بالنسبة للصفحة ضمن المجموعة القصصية.

. مرحلة الوصي بالكتابة؛ و بها تتجلى الكتابة الواعية بهذا الشكل القصصي الجديد (خاصة مع الكتاب التسعينين أمثال: سعيد منتسب، عبد العالي بركات، عائشة موقليظ...). إلا أن أصحاب هذه التجارب، أدرجوها تحت إطار الكتابة القصصية القصيرة، واعتبرت إحدى تجليات الكتابة القصصية النوعية المغربية، التي تسمى لنسج قصة مغربية. شكلا ومضمونا.

. مرحلة التجنيس؛ وهي المتمثلة بالخصوص في مجموعتي:

محمد تنفو: كيف تسلل وحيد القرن

مصطفى لفيتري: مظلة في قبر

^① ينظر كتاب ندف النار الجزء الخاص بالتجربة المغربية :

. تمثيلية إبراهيم بوعلو

. الذبابة والثور محمد زفزاف

إلا وسما إجمالهما الإبداعي" بالقصص القصيرة جدا " وهذه مرحلة ختامية، إذ تبين وهي الخاص المغربي لل"ق.ق.ج" شكلا ومضمونا.

2 إن تلقي القصة القصيرة جدا، كشكل قصصي جديد، كان أمرا جديدا. لكن وكما سلف الذكر تلقي المنجز النصي المنضوي تحت ال"ق.ق.ج"، لم يشكل صدمة كبيرة للمتلقي إذ هنالك كتابات مفارقة زمنيا لمصرنا هذا كانت تكتب بنمط القصة القصير جدا.

اثر الوقع الجمالي في القصة القصيرة جدا من خلال " الكرسي الأزرق " .

يتحدد مفهوم الوقع الجمالي إجرائيا، لحظة إلتقاء المنجز النصي بمتلقيه، هذا الإلتقاء يتولد منه تفاعل بموجبه يؤثر النص في متلقيه، حالما يبدأ هذا الأخير في حشو فراغات النص بقصد بناء معنى له. هذا التأثير هو ما يصطلح عليه بـ: "الوقع" إذ: «أن الوقع الجمالي، على الرغم أنه منبثق من النص ذاته، الذي هو مصدره فإنه يؤدي إلى "تمثلات" لدى القارئ هي ما يصبح الوقع نفسه»^① فكيف يتم ذلك؟

ملعبا الوقع وأثره على المتلقي، هو عصب النظرية الألمانية، التي ساهم في تأسيسها " فولفغانغ إيزر. Wolfgang Iser " ^②، والتي ارتكزت على دور القارئ المهم، في إحياء النصوص، والتفاعل معها، فهذه النظرية تدرس ضمن نطاقها المعري، كيفية إشتغال النص من جهة التأثير على المتلقي لحظة القراءة. فالنص يحتوي مجموعة من العلامات اللسانية المشفرة، والقارئ هو الوحيد الذي يستطيع فك هذه الشفرات، ويفكها ينتج المعنى بربط الدوال اللغوية بمدلولاتها هذا التفاعل يحقق في مرحلة أولى، جزئية العمل أي معناه بالنسبة لقارئه. المعنى بدوره يعتبر في نظر إيزر صورة، ذلك لأجل تمثل المعنى ككل بل وينذهب إلى فتح أفاق جديدة لم يفصح النص عنها مباشرة: «فالحقيقة أنه إذا كانت الصورة توقظ معنى لم يصغ بين صفحات النص المطبوعة، فإنها تتقدم كنتاج لتفاعل بين النص وبين فعل فهم القارئ»^③

بالتالي فالصورة توقظ إحساس غير عادي، إذ: «أن الأمر يتعلق بالإحساس بوقعه»^④ بوقع صورة المعنى الذي: «حين يماش بوصفه وقعا، يخلق تشوشا لا يستطيع أي شرح محوه»^⑤ هذا الوقع الذي ينتج، هو وقع جمالي أي لحظة تجاوز النص لتقديم

① عبد العزيز ظلمات: "الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر".- دراسات سيميائية أدبية لسانية. العدد ٣، سنة 1992، الصفحة 50.

② اعتمدت في هذه الدراسة اسم "فولفغانغ إيزر" بهذا الرسم دونه، إستنادا على رسم الاسم الذي قدمه الأستاذ محمد برادة في تقديمه للعدد الخاص عن جمالية التلقي، من سلسلة دراسات "سيميائية أدبية لسانية"، العدد ٣، 1992، الصفحة 9 من التقديم

③/④/⑤ عبد العزيز ظلمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر، الصفحة 51

المعنى، لتصبح: «قدرته على إنتاج شيء آخر غيره»^④. هذا الشيء الآخر هو التأثير في القارئ، وذلك من خلال الوقع المنطبق لحظة القراءة، والذي تحكمه مجموعة من الشروط ومحددات لتحقيقه^⑤ وهذه بعضها:

1. القراءة كوقع: فالقارئ **وقع** يدخل النص، مستكشفا، تهيج ذاكرته، بحيث تتمثل في ذهنه مجموعة من الصور الخفية واللاواعية. والتي تساهم في بناء المعنى، المعنى يستفز الذاكرة فيعاد بنفـس الطريقة، إنتاج معنى آخر وهكذا... ولا يتحقق هذا الأمر إلا بتخلـ القارئ عن جهاز الأحكام المسبقة. إذ أنه من تجليات لحظة الوقع: «تبدو غايتها جليلة في حصرية العمل/ القصة وإنما في عميق البنى، سواء أكانت هذه البنى نصية أو مرجعية، وهو ما لا يمكن أن يتحقق فعليا إلا بتخل متبادل: يتخلى القارئ عن فرضياته، وهو ما من شأنه أن يوصله إلى إدراك الوقع الذي يهدف إليه النص في جزئيته لأي معنى النص»^⑥.

2. تلقائية القراءة: إذ أن الوقع هو حالة، من خلالها يصدم المتلقي بما وصل إليه من معان للنص من خلال التأويل بصفة عامة هذا الأمر يساهم بدوره في نفس الوقت بناء الذات القارئة^⑦.

وخلاصة للأمر كله، فهناك طريق تفاعل ينتجان الوقع الجمالي:

1. النص: من خلال إستفزاز المتلقي/القارئ، وذلك برمي هذا الأخير في متاهاته، كالبياضات، والحدف إذ أن القارئ يدخل: «في عملية تفكير و تخيل وتوهم، وإعادة بناء، ولحم أجزاء النص وملء الفراغات»^⑧.

2. القارئ: من خلال إستمداداته النفسية و الذهنية التي تلعب: «دورا أساسيا في تحديد طبيعة فعل القراءة وإنتاج الوقع»^⑨.

وليكن ما تقدم تأطيرا نظريا بسيطا، يدرس من خلاله بعض المنجزات النصية، التي تنتمي إلى المجموعة القصصية "الكرسي الأزرق" للقا ص عبد الله المتقي. قصد تتبع الوقع، مع إظهار بعض تجلياته.

ففي نص " عفو" ^⑩ نلاحظ أمرا غاية في الأهمية:

أولا نجده وفي مرتين داخل النص، يخاطب القراء.

^④ نفسه ، الصفحة 64 / 67

^⑤ جمال بوطيط: "آليات الإشتغال والتلقي في القصة المغربية القصيرة" تلقي القصة القصيرة (وقائع الأيام الثامنة للقصة القصيرة) ، إعداد بوزفور وآخرون ، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك . الدار البيضاء . الطبعة الأولى 2003 ، الصفحة 106

^⑥ عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر ، الصفحة 51/2/③

^⑦ عبد الله المتقي : الكرسي الأزرق ، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك الدار البيضاء . الطبعة الأولى 2005 ، الصفحة 53

«مستعجلا كان، ثم ريثما جلس على كرسي في الحديقة، عفاوا أيها القارئ، كاد يجلس، **لكن** تراجع موحيا بأنه نسي شيئا ما (...)، سار ببطء، ثم دخل الحانة، عفاوا أيها القارئ الرجل راوغنا معا ودخل الزنقة القريبة جدا من الحانة، و...» (...).

إن هذا الأمر يجعل متلقي النص يشك في أنه يقرأ أولا عملا أدبيا، إذ لا يكفي القارئ يشار إلى نسبة النص لقاص ما، إذ في النص نفسه ما يجعل القارئ في حالة توتر، خاصة وأن القاص قد تم خداعه من طرف الشخصية إذ جاء في النص « عفاوا أيها القارئ الرجل راوغنا معا ودخل الزنقة القريبة جدا من الحانة، و... ».

فالقارئ يستفز فكيف أقراء عملا ما وصاحبه لا يعرف مسار شخصيته، بالإضافة إلى نقاط الحذف المتعمدة، تكثيفا للدلالة، الشيء الذي معه يجعل القارئ "يتورط" بالقراءة بحيث ينتج معنى إلى حدود ما ذكر من النص. يزيد الأمر تعقيدا عندما يبحث عن رابط منطقي بين أحداث النص، فلا يجد إلا ثلاثة كلمات تجمع شتات النص، ولا تقدم له معنى كليا، فهي تدفعه للتورط أكثر في النص الكلمات الثالثة هي أضربة زمان، مضافة كلها إلى كلمة "ذات"

«ذات صباح (...) ذات مساء (...) ذات فجر...»

بمعنى "ذات يوم"، هذا "اليوم" متكرر، بحيث كلما وصل الفجر ذهب ليستحم «خرج من نفس الزنقة مستخفيا في جلباب، ودخل دوش السعادة»

وعندما يأتي الصباح يتأبط ملفه يخرج «إلى اللاشيء». «ومساء يراوغ الكلب» يدخل "الزنقة"، بحيث تصوير الحكاية حلزونية في بنائها القصصي. لكن ماذا تفعل الشخصية المجهولة هناك، ولما النص سكت عما تفعل، بل الأدهى من ذلك لما يحكي النص لنا هذه القصة. أسئلة لا تجد جوابها إلا عند القارئ، ففي لحظة الوقع المتمثلة في محاولة رد الفعل، بحشوه للفراغات، يصدم القارئ بإستحضار خياله لمجموعة من الصور، التي تأول، وتفسر له لما سكت النص عن البوح فبيدا بملء الفراغات من جديد تأسيسا على العمليات السابقة، بصور أكثر دقة مستحضرا إياها من مخزونه المكبوت بحيث يؤسس لنص آخر إنطلاقا من مفهوم النفي عند إيزر⁶⁸.

ولنتوقف عند نص آخر تحت عنوان "مات الكلب"⁶⁹. فالألاحظ أن هذه القصة القصيرة جدا، لا علاقة لمتنها بعنوانها، بحيث لا نجد أي لفظة تحيلنا من النص على موت الكلب، أو حتى تشير إلى الكلب ذلك الحيوان. هذا الأمر يشكل وقعا أولي على المتلقي، وكما سلفت الإشارة فإن الوقع لا يمكن أن يتأسس، إلا بعد تخلي القارئ عن جهاز الأحكام

⁶⁸ بنظر ذ. عبد العزيز طلبيمات : الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر . الصفحة 68

⁶⁹ عبد الله المتقي الكروسي الأزرق . الصفحة 47

المسبقة، ويبدأ في طرح فرضياته، إذ يعتقد أن القصة سيكون الكلب فيها من القوى الفاعلة، حالما يتنازل عن أطروحاته، ويدخل غمار النص، يكتشف أن الأمر هو متعلق بحافلة، وشرطي، وركاب...ويرد النص كالآتي،

الحافلة توقفت..يظهر أن الحافلة توقفت..

وأطلق شرطي المرور صفيرا حادا.. ثم استرسل في الضحك..

ومع ذلك لم تتحرك الحافلة التي توقفت قبل قليل..

كاد الركاب يستلقون على الكراسي من الضحك.. التفت

السائق..وكاد يجن من الضحك..وقف الشرطي قريبا من نافذة

السائق..ضحكا معا من مناخرهم، وضحكت كراسي الرصيف،

و... نزل مساعد السائق من الباب الخلفي.. صافح الشرطي

بالضحك.. وكانت قيامة الضحك..

ارتفع صوت المحرك..

يبدو أن الحافلة ستتحرك

و.. تحركت الحافلة.

فالكلمة المهيمنة هي "الضحك"، ولا علاقة لها بالكلب. الأمر بالنسبة للقارئ تحدفالقصة تحكي عن حدث أن حافلة توقفت بأمر من شرطي،الذي لم يطلب أوراقا تخص السائق أو الحافلة، بل اكتفى بالضحك في وجه السائق، والغريب أن الذي صافح الشرطي،هو مساعد السائق، بعدها تحركت الحافلة.هذا النسيج القصصي، بالنسبة لمتلقيه سيحرك ذاكرته، من جهة ما خزن من أحداث واقعية، عاشها أو سمع بها، تخص الشرطي، و نظرة المجتمع المغربي له، على أنه مرتش.فيظهر المعنى العام للنص بشكل واضح، مع إمكانية إضافة معاني فرعية، هي بالأساس متعددة من قارئ لآخر. لكن بعد الإنهاء من قراءة النص، سيشكل للقارئ تحد آخر،إنه العنوان، حيث يسعى جاهدا لربط العنوان بالقصة، وهنا أثر الوقع الجمالي. ذلك أن القارئ يجب عليه أن يستحضر مجموعة من الصور، أولها صورة الشرطي المرتشي، وعملية الإرتشاء ككل، لينتقل إلى الكلب، ليبحث عن ما يميزه عن بقية الكائنات، فيجد أنه يتميز بالوفاء والإخلاص، وقد إن كان ملما بالقصص المغربية . يستحضر لفظة قاص مغربي عندما خاطب قرائه بقوله:«ها نحن نلتقي مرة ثانية آيه القارئ الكلب ». بالتالي يخلص إلى أن العنوان يشي بما مفاده " مات الوفاء والإخلاص".

لكن لمن،ولأجل ماذا تم التخلي عن "الكلب"، كل هذه الأسئلة التي تتراكم، كلما أعيدت القراءة، يتم الجواب عنها إنطلاقا من تحقق لحظة الوقع. التي تدفع القارئ للتورط في النص أكثر فأكثر.

خاتمة

تعتبر القصة القصيرة جدا، شكلا قصصيا حديثا بالمغرب، يحاول أن يرسخ نفسه، ويفرض نفسه على الساحة القصصية بالمغرب. هذا الشكل القصصي القصير جدا، يتسم بالتكثيف الشديد، والذي ينسحب على كل مكونات القصة بحيث يمكن أن نطلق عليها، القصة المكثفة.

ولما كان هذا الشكل جديدا على الساحة الثقافية المغربية، فإن أحسن وأفضل مقاربة له، هو أن ندرسه إنطلاقا منهج التلقي، وذلك لإعتبارين:

ـ الأول: أن "ق.ق.ج" تجربة جديدة على الساحة كما أسلف الذكر، ومنها أتت فكرة البحث في تلقي الإنتاجات الجديدة والنوعية.

ـ ثانيا: مادم هذا الشكل جديد، وعلى إعتبار أنه تم تلقيه، فإن هذا العمل الأدبي، ذي الخصائص الفنية، بالضرورة سيؤثر في المتلقي، هذا الأمر دفعني للبحث في أثر وقع النص الأدبي، على المتلقي إنطلاقا من نموذج من القصة القصيرة جدا بالمغرب.

ختاما أشكر كل من ساهم معي في إنجاز وإخراج هذا العمل إلى الوجود، والذي وثولا دعمهم وحبهم الذي غمرني ولا يزال، لما رأى هذا العمل النور

- ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1994
- د. الجر خليل وآخرون: لاروس المعجم العربي الحديث/ مكتبة لاروس، ط 1
- الفرطيميسي محمد وآخرون: إشكالية التجنيس وفردة الخطاب القصصي، سلسلة ملتقى القصة، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية 2006
- الملايلي، عبد الله: معجم المرجع، المجلد 1، دار المعجم العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1963
- المتقي، عبد الله: الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيكة. الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006
- المديني، أحمد: فن القصة القصيرة بالمغرب: النشأة والتطور والإتجاهات، دار العودة بيروت
- النساج سيد حامد: القصة القصيرة سلسلة كتابك، دار المعارف القاهرة، دون تاريخ.
- بوزفور أحمد: الزرافة المشتعلة، دار المدارس. الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000
- بوزفور وآخرون: منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيكة. الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2003
- بوطيب جمال: زخة ويبتدئ الشتاء، منشورات إتحاد كتاب المغرب، طبعة نوفمبر 2001
- خضر ناظم عودت: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان - الأردن، الطبعة الأولى، 1997
- قوازين جاك: ما الأقصوصة؟ ترجمة عبد النبي ذاكر، دار تينمل، مراكش، الطبعة الأولى، 1995
- سحر الجوى: نصوص إبداعية (طلبة ورشة الإبداع)، منشورات الكلية المتعددة التخصصات، أسفي، الطبعة الأولى 2006
- ندف النار: منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيكة. الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2003
- Encyclopédie Quid 1987.
- ب.ب.
- آفاق تربوية، (عدد خاص حوا القصة القصيرة بالمغرب) مطبعة النجاح الجديدة، العدد 12، 1998

١٠. أيان ماسكلين: "التأويل و القراءة":ترجمة خالدة حامد الملتقى عدد5 السنة3
2000.
١١. عبد الرحيم مودن: "مصطلحات القصة في المغرب من بداية الأربعينات، إلى
نهاية الستينات "دراسات أدبية وسميائية ولسانية"، مطبعة النجاح . الدر البيضاء، العدد
الثالث، سنة1981
١٢. عبد العزيز طليمات: "الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر"،
دراسات "سيمائية أدبية لسانية"، مطبعة النجاح . الدر البيضاء، العدد السادس، 1992
١٣. د. رشيد بنحدو: "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر " عالم
الفكر المجلد23، العدد1 و2 1994
١٤. مجرة (عدد خاص بقراءات نقدية في الإصدارات القصصية التسعينية)، دار
البوكميلي. القنيطرة /المغرب، عدد 2005
١٥. ت.
١٦. ناصر سالم الجاسم: كتابة القصة القصيرة جدا عند فهد المصباح، المنعطف
الثقافي (انظر الملحق)
١٧. حسن برطال، السين (مصاص الدماء). الملحق الثقافي لجريدة بيان اليوم، عدد يوم
الجمعة 13 يناير 2006

المكان في القصة القصيرة بالمغرب حارة مصطفى اجماهير نموذجاً

محمد زيان

معلم 1: الحارة: دراسة تمهيدية

العنوان في علاقته بالقائمة الفرعية للمجموعة،

يعتبر العنوان من حيث الأهمية المدخل أو العتبة التي يلج منها القارئ إلى عالم المجموعة القصصية، إذ العنوان هو النص الصغير المجمل للنص الكبير، كما أنه الشهادة الجارحة، التي على أساسها يعمل المضمون لإعتصار الجرح، فهو يتبنى النص الذي يوجد، ويحيل في الوقت نفسه على الموضوع الذي تفسر فيه اندلالية النص الذي يتبناه (الحارة نموذجاً).

يقول سعيد جبار في تعريفه على أنه يمثل: " في أي نص... العتبة الأولى التي تلج من خلالها... وهو حافظ لإثارة العديد من التساؤلات و تأسيس أفق تخييلي يكون بمثابة الموجه الأساسي للقارئ وهو يتابع الأحداث، أما العنوان فلا يكون في بعض الأحيان حاملاً لرمز أو إحياء كما يرتبط أحياناً أخرى بالشخصية الأساسية.... أو يحدث (من أحداث العمل الإبداعي) فهو يهدف إلى تأطير القارئ وهو يلج هذا العالم الذي يكون مجهولاً لديه، ويحاول أن يكتشفه أولاً من خلال العنوان، ثم يحاول أن ينظم العلاقات بينه وبين عالم الأحداث بعد الانتهاء من قراءة النص " (1)، بل أكثر من هذا " لا تصبح العنونة تسميه للكتاب فقط، وإنما.... العنونة إذن هي خلق اهتمام وانتظار لدى القارئ، والسماح له بالإقتناع.... وعلى أساس هذه الضمانة تتحقق القراءة " (2).

وتأسيساً على هذه الإشارات تتأكد أهمية العنوان في السرد الحديث، وذلك من خلال إهتمامات العديد أمثال ليوهوك

شارل كريفيل... (3). rezzoug, charles grivel. رزوك، اشور achour

وعلى تعدد وتنوع ما كتب عن العنونة، من خلال التفسيرات الشروح، وكذا التأويلات الإنطباعية، مما يحيل وينطوي على مفارقات لا فنة تتسم بالتعدد والتنوع والفني، مثلما تتسم بالتضارب والتعارض والتناظر، يبقى هذا الاهتمام في حد ذاته مسهما في إنتاج مستويات جديدة ترتبط بالعنوان دائماً في المقاربة والتحليل، إما بالانتقال من مجرد تقديم انطباعات إلى تحديد مجموعة من القوانين التي تلزم المبدع مراعاتها في تحديد عنوان الإنتاج الإبداعي، أو العكس انطلاقاً من جملة المستويات المتداولة (4).

ونشير في إطار تلك القوانين إلى ما حدده كل من كريفيل وهوك حيث على

العنوان أن:

- أ- يلتزم بالنص الذي يعينه
- ب- أن يكون مثيرا، مختصرا ومركزا
- ج- أن يكون نوعيا
- د- أن يكون واضحا (5).

غير أننا لا نتفق مع هذا الطرح، وهذه الشروط، إذ لا نستطيع أن نجزم بأن هذه القوانين أو الوظائف أو امرحتمية لا يختلف فيها إثنان كما يقال، فالأمر نسبي ولكل مبدع منطلقه في العنونة، كما لكل قارئ حريته الكاملة في التأويل، وكل هذا يعني تلك العلاقة المباشرة للمحتمة بين ما حدده كريفيل وهويك وبين منطلقات المبدع في إختيار عنوان إبداعه، لنجعل منها قوانين نسبية تسم العنونة، أو تتحقق فيها كشروط نسبية لا إلزامية، و يرجعونا إلى المجموعة منطلق بحثنا لصاحبها المصطفى اجماهري، تكون انطلاقتنا معها من خلال تفصيل بعض الأسئلة التي تطرحها علينا هذه المجموعة، والبداية من العنوان وقائمة العناوين الفرعية، إذ الإشارة هنا تفيد إرتباط العنوان الرئيسي بأحد العناوين الفرعية إرتباطا غير كلي، لكنه يشير إلى ذلك الإهتمام الخاص عند المؤلف في المجموعة بالمكان الذي هو "الحارة"، وهو ما إعتدنا عليه في مجاميع القصص القصيرة، حيث تحمل المجموعة عنوان قصص من القصص التي تضمها، لتكون بمثابة المؤشر الذي يوجه القارئ إلى القصة المفتاح، التي يمكن أن تفتح مغاليف النص كله، والتي يمكن أن تعد المثال أو النسق الذي تتبعه القصص الأخرى، هذا ولا تفوتنا الإشارة إلى أن عنوان المجموعة مكون تكوينا فضائيا، وهو أمر ساد في أوساط المبدعين المنتمين إلى ما يعرف بالدرسة الواقعية، والتميزين بحس واقعي مشبع بنزوع مغامر إلى فضح الواقع المتخيل، ومتناقضاته، ولنا في هذا التوجه خير نموذج: نجيب محفوظ في عالمه الروائي، الذي يقدم فيه الأمكنة والأحداث والشخص بآسمائها الحقيقية، ومنها: "الثلاثية"، "أولاد حارتنا"، "ثلاثة فوق النيل"، و"ميرامار"....، وربما يكون هذا التوجه قد أثر في المصطفى اجماهري ومجموعته القصصية، ولو بشكل غير مباشر، حيث يقول فيحوار له ببيان اليوم الثقافي: "الحارة هي المكان الطافي عبرقص المجموعة، والحارة كاسم لها دلالة خاصة في الذاكرة العربية بحسبان ما تحتزنه من حمولة معنوية وإيحائية سواء في المفهوم الشعبي، أو في التاريخ العربي، أو حتى على مستوى الأدب الإنشائي العربي ومن جهة أخرى فالحارة مكان يختزل المجتمع العربي كله، بهوموه، وإحلامه، وطموحاته فإنها في ذاتها تمثل المجتمع العربي المرجعي الذي لم يتسلخ بعد عن مظاهر البداوة الحضرية، في الحارة لا أقدم إطارا ماديا جامدا بل ما يعني في الأساس هو حياة الناس فيها، وناس الحارة الذين يهتمونني يختلفون قطعا عن الآخرين أيالذين هم خارج الحارة". (6)

وهو ما ينم عن وعي في اختياره للموضوعات المناسبة التي تجعل من الواقع العربي في شمولية لا إقليمية إطار مضامين المجموعة القصصية التي أكدت نجاح رحلتها. لتكون " الحارة " عند صاحبها للمساواة الدائرية التي تلم شتات نصوصها، ولهذا يقول محمد صوف

وإذا كان هذا هو المنطلق - الواقع العربي في شموليته - فالعنوان يحيل إلى مكان معلوم له خصوصياته و سيادته في البيئة الشرقية بشكل واسع " (7)، وكذا المغاربة في حدود المعروف و المتداول، وبهذا الطابع العام خصوصاً وأن العمل نشر بسوريا و بدعم من اتحاد كتاب العرب الأمر الذي يعني ثرياً أن للناس تدخل في اختيار و تحديد عنوان المجموعة القصصية، فالقارئ الشرقي من خلاله (العنوان) يدخل في حوار مباشر مع النص المعائن، و يجعل قراءته مرتكزة على خلفيات معرفية، بإعتبار أن واقع هذه الحارة مؤسك في ذهنه مما يساعده على تخيل و تصنيف وضعيات الحارة واحوالها، وهو ما يتحقق لا محالة بعد فراغه من قراءة المجموعة.

أما القارئ المغربي و المغربي خصوصاً فتأمل هذا العنوان البسيط يوحي عنده بشيء لا اختلاف فيه مع المشاركة أولاً، هو المكان، لكن غياب تداوله في الواقع المغربي يوحي من جهة ثانية بأشياء كثيرة و متعددة، مما يعني أنه يخلق أفق انتظار واسع عنده وهو يتأمل، هذا الأفق الذي يخلق رؤية حائرة في إطارها الشمولي، و التي تتبدد في خط تدريجي من خلال القراءة المعينة المتمسكة بمناصر المجموعة في كليتها.

وإذا كان هذا كله ينطلق من مستوى دلالي، فإنه على مستوى الرؤية بإمكاننا أن نميزه عن باقي التظاهرات الخطية/ الكتابية للغلاف، إذ نجد الناشر قد عمد إلى طباعة العنوان باللون الأحمر، إما لإثارة القارئ الملتقي المستهلك، أو تلميحا وإيحاء بما تحويه الكلمة في النسيج الثقافي العربي، بإعتبار دلالة اللون الأحمر، فهو من الألوان المثيرة والموجية على دلالات فيغالبيتها تنحوا الى السلبى من القيم والخطر، وفي ذلك يقول احمد بوزفور: " الأحمر.... لون الحب و الفضيحة و الحادثة البرققال و النار، لون الجنس البكر كما يفري به ثوب المرأة، و لون الحرية التي تسمى الفضيحة، لأنه لا احد يجهل الشر - الإثم - المحظور... هو لون الخرق الخروج الحرية الصراحة الحياة " (8).

وهي كلها دلالات نجدها متجلية و منعكسة في أحداث هذه المجموعة المشاكسة بعضاً منها، وبالفعل هكذا فهو لون الحياة بالحارة، حياة البسطاء من مستضعفي الشعب المغلوب على أمره.

هكذا نخلص إلى حمولة العنوان البارزة الواضحة، الأمر الذي يؤكد أن اختيار العنوان في هذه المجموعة لم يكن بالإختيار العشوائي هكذا وحسب، بل إنه اختيار نابع من تلك البنية العميقة لنصوص المجموعة في كليتها، وتسلسلها كما هو ملموس في بنيتها

السطحية، وعليه فللمصطفى اجماهري اختيارات، ولنا نحن أن نتتبع مضامين مجموعته في أشواط الرحلة المستمرة.

ما الذي تحكيه المجموعة

تختلف محكيات المجاميع القصصية انطلاقا مما يمتلكه المؤلف، وما يملكه المتن القصصي من قدرات المحاورة، والمجاورة، أو المجاوزة.

ويهدأ يمكن أن نتساءل عن الإسهام الذي يقدمه المصطفى بالمجموعة القصصية: "الحارة"، انطلاقا من مسائلة البنية السطحية في المجموعة | الوجه المباشر الذي يطل علينا في أول قراءة عابرة يمكن أن نقوم بها، حيث أن الإمساك بالعناصر المقصود دراستها في بحثنا يحتم علينا أن نلقي الضوء في المتن القصصي للمجموعة بما يحمله في طياته من أحداث وأوصاف ولوحات تصويرية، تحمل بداخلها بنية عميقة تظهر من خلالها الرؤية الخاصة للكاتب، هذه الرؤيا التي نأمل تحقيقها في محطات البحث التالية.

ومن خلاله يمكن إجمال مضامين هذه المجموعة و محكياتها فيما يلي:

+ باب فيما جرى للمسافر: صراع منطومين / المركز والمحيط

تبدأ أحداث القصة بوصف خارجي لديكور المحطة، التي سيحدث انطلاقا من ساحتها كل شيء، أحوال تجعل العقدة حادث عرضي واستثنائي، وهو ما تحقق بإحدى غرف المقطورة التي تشي بالقلق في ارتباط مع شخصيات الفرنسيين، أساسا، واليابانية هذا الالتقاء الذي يجعل من الإرهاب موضوعا يبرز تعارض المواقف، وتشدد الزوجة الفرنسية على كونه عمل من ملة مشتركة بين العرب والباسك.

وصول ناريون، كانت بداية حادث آخر تحقق بتدخل رجل البوليس الذي طالب البطل بجواز سفره في تجاهل تام للفرنسيين | اليابانية مصدرا بعدها أمر مصاحبه له، حيث ستنتهي رحلته، وتستمر رحلة الفرنسيين بنظراتهم المحدقة في كما لو أنه مجدوم، | اليابانية تلوح بالفينغافرو الذي تركه، وعلى وجهها جهامة لم يتمكن البطل من فك لغزها.

+ الرجل الذي يهوى الرحيل: صراع في وطأة الاستمرار | الرحيل، أمام تجليات الواقع.

في هذه القصة يبدي المؤلف دارسا اجتماعيا، فبطل القصة يحاول أن يعرف أو يتطلع إلى واقع الأشياء وخفايا النفوس وتطوراتها إذ ينظر لها من الخارج ويراقبها، لتبدأ القصة بزيارة الرجل المجهول الذي اكتفى عند الباتول غرفة وضعها يحيل على وضعه الاجتماعي، وأمام حافوت الشلح يتوالى العديد أمر المجهول، المعطي و منانة التي تخبر بإسمه الهادي، ثم كبيرة وصوحيباتها.

حينها الهادي البراني يحصل صداقة الآخرين، خصوصا البطل في حفل زفاف المعطي، غير أنها علاقة يسمها طابع الحيرة، وأمام الباتول في صباح طلع كانت هناك عربة تتصيد الهادي، ليخبر عميد عائلة الضاوي البطل بالأمر وتتدخل امرأة من آل عيساوي فتخبر أن الهادي لم يكمل الحول، أما الباتول فقد سلمت البطل ظرفا مختوم من الهادي فيه تبرير لحالته الإجتماعية، ليحتفظ البطل به، فتمر الأسابيع، والشهور، السنة، ويكشف غياب الهادي مدى حب البطل له.

+ ضغط الدم وأشياء أخرى: صراع في القيم بين المحافظة والإنتفاع يستهل الكاتب أقصوصة بوصف الشارع في حاله الممطر إنه تجسيم مكاني، ومشاهدة تكشف صورة مجتمع كتيب بأناسه وطبقاته، احميدة النادل غارق في تمثيل حياة الترف، حياة المرضيين، حيث يفاجئه صوت مدير الخان يذكره فيه بشغله حين دخول الفتاتين بنات الليل، وهو قريب من زجاج الخان يلحظ سيارة رولس رويس "التي ظهر الشيخ منها هذا الأخير يتباوس مع الفتاتين، ليطلب الويسكي، والمشوي، فيجمع من خلال طلبه بين أشياء متعددة، السبعة والجربة ثم المضافة، الضحكة مع الفتاتين.... الأولى منها أخرجت ملقاط الحواجب

لترسم خطين رقيقين فوق حاجبها، والثانية غلبها الخمر لتبدأ في تصوير حركات غبسية بيدها، فيأخذها مدير الخان الى الطابق الفوقي، الشيخ يمارس الجنس مع الشقراء، ومدير الخان مع الاخرى يتحسى الخمر في حالة داهرة، احميدة، ليس له من ذلك إلا أن يخبط الآتية، فيأخذ الزجاجة المكسرة يفرزها في صدر الأول الذي صرخ ليبدأ الزعيق، فيغمد بعدها الزجاجة المكسرة في عنق الثاني... حيث تتشابه عليه الأوجه مع الزعيق ولم يعد يذكرونها إلا احوالا وصراخا.

+الحارة الكحلاء: صراع البؤس، ومحاولة التمرد على الجحيم في واقع الحارة السوداء بمحطاتها.

الحارة ذلك البناء القديم الذي لم يخرج من عصر البداوة، بها الكلاب السائبة، فيها يسترجع البطل صباه والمطر، ليتحدث عن أبيه وأمه الذين يرفضان دخوله مبتلا، يخبرنا عن الأطفال الذين يتخرجون على الكلب، ميم غاطة في النعاس هي بلا قوة ولا حول مسكينة ذكرته حلتها بطفلة المتيمة التي اغتصبها مديره، شدة البرد جعلت ميم تغفم، وتطلب من البطل أن يغطيها، لكنه رفض لفكرته التي تؤكد أن يبقى اهزب حتى الشيخوخة، ومن النافذة يشاهد رجل تسأل عنه ليجيبها أنه بال ومات، في خضم هذا الحديث ميم تلبس وتذهب لنهى لقمة... في جو الحومة المكفهر، لخضتها الطل يقترح عليها أن ترافقه ففدت ليمرا بعدها ببراقة مشبوهة وبقريها جماعة مغضوب عليها،

دخول البطل في صراع مع إحدى المشبوهات... ليطلق بعدها هم الحارة الذي لا تنفع فيه فضيلة، فتغيب بالتالي من الليل ومن ذاكرته.

+ أحزان الصعاليك: قصة تشرّد ليلي في مدينة تعج بالمفارقات / صراع الإنسان مع المحيط حالة المدينة مثوتر، تيقاطبه العتمة والضوء، إنها كالأسيرة التي تنهيا الإنتهاك بغرفة في عمارة لشركة فرنسية، كان الميلودي الاستاد إلى جانب البطل، كانت الفوضى طرّها ثالث ميز غرفتها، يستدعي البطل الميلودي نحو رحلة ليلية كالاعتاد زأدا النبذ و خفنة القصيد، فاستقبلوا ترمنوس بالمعاريف وبعدها رحلا إلى حانة بشارع باريس التي لا يوجد بها إلا سكير واحد تواسيه البارميت، ليتوجهوا نحو حانة بالميناء وقد طلبوا فيها النبذ و الحوت المشوي، و كان بها يقول الميلودي اشعر بالفرنسية، و البطل يضحك عليه ليتدخل كلاب الحارة فيقذفا بهما، مكملين الجولة في ما خور بفتياتها، و بهذه الجولة يجعل البطل من المدينة وجهان الأول للعارة، والآخر للفولاد وبينهما بحار الأسى، وتكون وجهتهما بعدها إلى الفيلات الفارقة بالورود، البواب المسن يحرص عليهم، حيث طلب من الميلودي سيجارة حصل من خلالها على ثقته فيحكي لهم عن واقعه كحارس، وواقع اصحاب الفيلا، حيث يستودع الرفيقان الحارس متبعدين عن الفيلا.

+ العودة: العودة نحو الماضي الخدعة، وإدراكه للحاضر المتناقض.

تحدثت فأخبرته بخبيته، يعلن أنه حينما ذهب كان مراهقا، وكانت هي تسكن جوار سوق الجملة، حيث كان يسمح في دروسه لاصطحابها، حين كهولته اكتشف الخدعة، وثنها ازهي فترات العمر.

دخوله المدينة وبعد سؤاله عن مكان عملها، توجه ليخبر البواب أن يكلمها له، نزلت في دهشة فعرفته، ولما جاء المدير أخبرهما الشاوش بذلك، فاقترحت أن يذهبا للمقصف. ربيعة تسأله عما يحكي، فذكرته أن علاقته هو بها كانت آخر علاقة، حيث قبلت بعدها الزواج من سوسي له معها ابنة اسمها رقية، هي مع أمها، لكون رجلها سلمي في تعامله معها.

يبدأ بالبطل بالحكي عن تجربته مع الزعيم خارج الحدود والجماعة في مخيم القيادة، حين أعلن عصيانه بطرح الأسئلة التي كانت سبب خروجه وتخليه عن الجماعة لا المبدأ، ليعود بعدها كمرريض ناله، يرى أمه التي شهقت وسقطت:تولن يتمكن من مشاهدة أبيه الذي مات، حينها ستضرب ربيعة على كتفيه وتخبره بضعفه، فيأتي الشاوش ويطلب ربيعة التي دهمت لسيدة المقصف وقدمت للبطل وريقة مالية، ملحمة على زيارته لها لكنه يعتذر بسبب الخوف على شرفها الذي سيمنعه من الزيارة وأمام رفضها لهذا الموقف يفترقا ويعود هو لبيته وأمه، مع مصارعة العي والرغبة في النوم والتفكير.

الداخل والخارج: صراع الخارج المنسجم الحذر مع الداخل المتوتر +

بالجيب ثلاثة رجال صمتهم يدل على تخطيطهم الهادف لشيء يشغلهم، في باب الضيعة ساعد الرجل الثالث الثاني على الصعود، ليصادفه كلبان بولسيان، بالداخل تمكن من قتلها، وصاحب الضيعة كان قد سمع النباح والطلقات والقدمين، تأكد لحضتها أن الأمر يرتبط بزائر لا رغبة فيه، حين فتح الباب، لتقع عينه على الآتي الذي يحيل على الخوف والخطر، وعند تواجها انتهى الأمر في حدود الدقيقتين، بإطلاق الرصاص الذي تصدع في صدره، فيعود الثلاثة إلى الجيب التي اختفت في عطفة الشباب ثم ضاعت يومان؛ صراع اليومين المتعارضين حالا وأحوالا+

على مدينة ساحلية تجري أحداث اليومان بخط يعكس واقعية الأحداث التي تلم بحالة الرايس والبحارة مع البحر، كان اليوم أربعماء الرايس سيد العربي منشرج الصدر لكون الليلة ليلة صيد، وعلى المركب سفيان و مفروز يتبادلان الحكايات، المعطي ينضاف إليهم فيحكون عن البحر وعن أنواع النساء وإبتلائهن، سفيان يطلب إيقاف الجلسة تحت إصرار أدى البرد، وبالمركب نجد مسعود هذا النحيف المعروف بصلايته من أسفي، سفيان يأخذ مكان مسعود، هذا الأخير يتقدم و معزوز غافل لله يتخيل صورة خطيبته، فيدرك بعد إشغال الترانزستور أنه كان مأخوذا عنه.

وفي يوم الخميس انقلب جو البحر وأحواله، حيث عرف المركب ريحا صرصرا عاتيا تلعب به، وهو بأعالي "الجرف"،

لتبقى المسؤولية لسيد العربي لكن من غير جدوى حيث سيفرق الرايس محبوبا، لكن معزوز يفدي بنفسه في سبيل المعطي دون فائدة كذالك، حين مات كل الفقراء رجالا من غير بكاء، إلا معزوز الذي نجى ليجذب من عنقه خيط التميمة الواهي مدركا قضايته والفقير، وهو أمام القدر يصارع حيث جعل من الله رجاءه.

+ الدعوة الحكومي بين وده وإنشاده.... ثم ميله وإبتعاده اده عن....

تبدأ القصة بتسلل السارد من البيت وزوجته في قبيلولة، حين أخذ يسير في نخوة موظف محترم حتى " فيه " (س)،

تطل "س" الدسكالية كراهية من وراء الستار، وكل الباب وصيفة هروبية دمهته للفضل، فاستقبلته "س" التي هنثها على نجاحها وإسمها المنشور بالصحف الأولى، وبالقاعة التقى البطل فتیان وفتيات ضمنهم شاب بوهمي.

"س" تقدم كعيب الغزال، لحظتها دخل عصابة فتیان و فتیان بكساوي المدرسة جلن يتعلمن التدخين لا غير بالصالون واحد واحدة يبيد الرقص ويعم الهرج، "س" لدمو الخادمة كي تخدم السارد، ليجد نفسه في وضع متشابك مع "س"، في حين كان البوهمي وحيدا عمد إلى فتح سيجارة وقد حشا بجوفها الحشيشية يدخن ويفني

بالفرنساوية الرديئة، ليطرح السؤال على السارد هل يجيد الرقص فيجيبه بالنفي، أمام استغراب البوهيمي من الأمر لكونه موظف حكومي والحكومي من طباعه إجادة الرقص. "س" تؤكد للبوهيمي مدى تعلقها بالموظف الذي تصبب عرقه، وهوما أدركته، "س"، فتطلب من الخادمة إحضار غلب المناشف، الأمر الذي أكدته البوهيمي للسارد بدوره، معلنا له بأن يأكل دماغها بالسياسة ويفعل فيها ما يشاء.

أخذ البوهيمي في التقيء، فكانت هذه لحظة انحباس الأسطوانة ووقوف الرقص. يقرر البطل الخروج، لكن "س" تقترح عليه أن يصحبها لتعرفه على أمه التي أخبرته بولع ابنتها به، فيرد هو أن البنت من منبت طيب.... "ذكىة و مستقبلها بالجامعة أكيد.... فتكون هذه ساعة العصر الذي ابتعد فيه عن الفيلا ليدرك من خلاله شرح الحياة الرهيب، حيث أن الإنسان لا يمكن أن يلقاها كما يفيها.

+ كانت صراع الإخلاص والخيانة

التي كانت، الشاطئ بأوصافه الهادئة، تنأى.....وحيدة، كانت طويلة تسير مرة وتقف مرة تجاه الموج والبطل يتبعها فينشدها وهي تطأ الرمل المشبع ولا تبالي، كانت طويلة نحيفة، تجلس على كتيب الرمل، حيث يسألها البطل عن اسمها، وهي صامته وترمش، وجهها كيلو باتريا.

لحظة إقترابه تخبره أنها اسم شائق و للبحر عندها نداء كم يعذبها حين تخرج من حمالة صدرها صورة مهترئة لشاب لم يبلغ الثلاثين، وعلى وجهه خالة، ليسألها عن سر تمزيقها للصورة، فتجيبه لكونه منافق بعدها تؤكد رغبتها في أن تسبح، فملت حيث كانت طويلة ونحيفة وتحمل سرا.... ليدرك البطل تأخرها بالبحر إذ كانت طويلة ونحيفة وتحمل سرا قاتلا.... وعلى الشاطئ شبان واقفان ويتصايحان، الأول شيخ والآخر شاب هذا الأخير يعلن أنها كانت عنيدة و غير واقعية، والشيخ ينهيه بالبكاء، فيخبر الشاب حينها البطل بان الشيخ أبوها، والفتاة قد فارقت الحياة، و يعلن الشيخ للبطل أنه رجل يستأهلها لناسبه إياها.

فحمل الشاب الفتاة و الشيخ وراءه يسير.... يكابرو ويمسح الدمع، وهو يقول بأنه لن يبرأ من حبها، فتركها البطل بعدها وحيدا

معلم 2: نحو تحديد نظري و تمييز نسبي بين الفضاء والمكان

الفضاء

إن الحديث عن الفضاء في النظرية السردية لا يخفي صعوبة تحديده في ظل ما هو قائم حتى الآن من اجتهادات متفرقة تعبر عن ذلك المسمى النظري الكيفي و الكمي في مجال البحث عن مفهوم هذا المصطلح الذي يخوض كل مرة غمار تحديدات عديدة، لربما تكون في حاجة إلى جهود حقيقة تجعل لها قوانينها التي تبعدها من كل ترهل و تكرار غير

مجديين، ويمكن ان نستعير هنا موقف هنري متران H.Mitterand قائلا: " وجود
نظرية مشكلة من فضائية حكاية، ولكن هنالك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما
توجد مسارات اخرى على هيئة نقاط متقطعة " (9).

مما يعني أن مبحث الفضاء من جملة تلك المباحث التي لا تزال بحاجة الى
اجتهادات حقيقية تسهم في بناء تصور متكامل انطلاقا من تلك المسألة القادرة على
اعادة بناء المعطيات، وتكييفها مع الوقائع التي لم تكن واردة في زمن تبلور المقاربات
الفضائية الحكاية.

بهذا الكلام الوجيز الذي يؤكد في جملة حق أننا بحاجة إلى بحث متكامل عن
القوالب الكلية، والمعبرة، من أجل تسيج هذا المفهوم بما يقتضيه للولوج إليه بثقة ومرونة
أدبية، وهذا لا يعني التقليل أو التقليل من شأن تلك المساهمات والدراسات الأكاديمية،
بقدر ما يؤكد الدعوة إلى تتبع تلك المنجزات النقدية التي حققتها جهود الآخرين
ممن سبقونا في مضمار البحث الأدبي، واستيعابها ثم العمل على تأصيلها وتوسيع
تفصيلها في الحقل الأدبي بحس نقدي، علما أن بلوغ عتبة الإبداع في أقل تقدير يقتضي
أولا وقبل كل شيء أن نستوعب المنجزات القائمة.

ليكون مرادنا من خلاله وفي إطار تصور متواضع لا يؤكد أننا بهذه الطروحات
آتون بما لم يأت به الأوائل أو الأواخر - الدعوة إلى تعميق النقاش حول مصطلح الفضاء
الروائي والقصصي، هذا المصطلح الذي جاء في عدة نقاشات متعددة جعلت البعض يقبله
كمقابل للمصطلحين الفرنسيين *espace, space* الانجليزي

والبعض الآخر يرفض هذه الترجمة ليؤكد أن الأنسب بها هو مصطلح الحيز، وفي
هذا الإطار نشير إلى ناقدنا عبد المالك مرتاض في قوله: ".... مصطلح الفضاء من
منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه
جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن والثقل
والحجم والشكل...." (10).

فعبد المالك مرتاض من خلال هذه المقاربة يحاول أن يؤكد لنا أن مصطلح
الفضاء كما هو شائع في حقل الدراسات النقدية هو مصطلح وترجمة قاصرة في مقابل
الحيز الذي يفيد في مقابل مصطلحي *espace, space*

غير أننا لا نذفق مع هذا التحديد لأسباب لعل أهمها أن الخواء والفراغ ليس
بذلك المعنى المطلق كما اعتبره ناقدنا ولكنه في تصورنا، الخواء والفراغ من الأهل، بمعنى
الفراغ من الحضور الإنساني لا العدم، كالصحراء نموذجا، وبالتالي فالفضاء كمصطلح
ينصرف استعماله إلى الوزن والحجم والشكل وهو ما نجده مؤكدا في مجموع المعاجم
العربية

كما يؤكد رشيد نظيف من خلال تتبعه للمفهوم بمجموعة من المعاجم يقول: " المكان واقضا إذا اتسع واستوى وخلا من اهله، فالصحراء بهذا فضاء بما أنها تجمع بين هذه الخصائص، وإنها الواسع دون المرتحل والمستوي أمام الراحلة والخالي من عناصر الألفة، ومن بقايا الحضور الإنساني، وإن معاجم اللغة العربية تجعل من المكان الساحة والموضع مرادفات للفضاء، ولا تحتمل بغير المرجع الخارجي عند الشرح، وإن كان المكان أكثر إطرادا، وربما أكثر **فراغاً** بما أنه للفضاء إطاره العام الذي يكاد يشمل كل الأمكنة لإتساعه بدل الإرتباط بمكان بعينه (11).

والطلاقاً من **هذه** التحديدات فإن للفضاء مرجعيته المحددة، والتي تجعل منه في العمل الروائي والقصصي معادلاً لمجموع الأماكن التخيلية التي يضمها عمل تخيلي ما.

وحتى لا نقع في الخلط فنحن ملزمون في تحديدنا لمفهوم الفضاء أن نكون على بينة بمختلف الاستعمالات التي جاء فيها الفضاء كمفهوم فلسفي، ومصطلح علمي ومعماري....، وإن كانت هذه التوظيفات في مختلف أبعادها مرتبطة بالعلوم الإنسانية، فإن للفضاء كذلك جذور تاريخية، وتراثية أعمق عند العديد من الشعوب والمجتمعات، فهو يحيلنا على "فضاء الحلقة" في المجتمع العربي، و"فضاء المسرح" في المجتمعات الغربية.....

فالفضاء فضاءات متعددة، وما يهمنا نحن بالتالي هو ذلك الفضاء الأدبي، الذي حاولت العديد من الدراسات أن تحيط به في علاقته بالأدب عموماً والعمل الإبداعي السردى خصوصاً، تقول زهور كرام في تحديدها: " يأخذ الفضاء في أبعاده المحققة على المستوى ابداعي - السردى عدة مظهرات حاولت مختلف النظريات المعرفية النقدية - تبعا لتوجهاتها وتصوراتها - أن تؤثت الفضاء داخل النص الإبداعي.... وفق تجلياته اللغوية وتبعا للمنطق التركيبي الذي يخضع له ". (12)

وحتى تتضح ملامح هذه المقاربة نقترح أن نتناول وبتلخيص شديد تلك القضايا المتعلقة بالفضاء في أبعاده المؤكدة على المستوى السردى الإبداعي دائماً. يقول مرتاض: "...الروائيون الذين يتعاملون مع (الفضاء) بدقة متناهية.... يوظفونه لغاية النص الروائي ويتخذون من كل تحرك غاية، ومن كل تنقل حدثاً، ومن كل ضيف، أو طجر (بالفضاء) هدفاً تسمى الشخصية إلى تحقيقه....

ويتسم (الفضاء) في معظم أطوار مثوله بالجمالية والإيحاء ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم (الفضاء)، ورسمه، وتحديد معالمه، وجعله.... طرفاً فاعلاً في المشكلات السردية بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي يعمل، يضر وينفع، ويسمع وينطق". (13).

وبالتالي فالفضاء هو مجموع الامكنة التي يتضمنها عمل إبداعي ما، بمعنى انه فضاء ذا طبيعة تخترق جسم النص وتجاوزته انطلاقا من مستويات إدراكية تأويلية وإستكشافية، فالفضاء **القصصي** يصبح تيمة رئيسية، تجعل القصة المتخيلة مماثلة لتمظهرات الحقيقة، مما يدفعه إلى عقد علاقات متعددة مع عناصر بناء القصة القصيرة الأخرى؛ الشخصوس، الزمان، الوصف، الحوار، المعنى، الأحداث، يوما أن الأدب كما **لغوية**، يشكل إنزحاييا عن الواقع، هذا الأخير الذي يتجسد حضوره في العمل الإبداعي كمادة لغوية فنية، فمن المؤكد أنه لا يتم نقله إلا من خلال ذلك الفضاء اللغوي حيث: "إن الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلى من خلال اللفظ، فهو فضاء لفظي **espace verbal** بامتياز، يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندرسها بالبصر أو السمع إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات... ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه، ويحمل طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولبدء المكان نفسه " (14).

مما يؤكد أن الفضاء القصصي فضاء لفظي وجامع متضمن لكل المشاعر والتصورات المكانية التي بمقدور اللفظ التعبير عنها، **هو** رأي يحصر الفضاء في تلك الإشارات اللغوية المرتبطة بالعمل، والحقيقة أن هناك بالعمل الإبداعي دائما فضاء يتجاوز ما هو لغوي صرف إلى ما هو مادي؛ إنه الفضاء النصي الذي يشكل فضاء مكاني بكل أبعاده، فضاء ملموس تحده المساحات وتلك التمظهرات الخطية واللونية للكتاب، كما يؤكد هنري ميراند **h.mitterand** قائلا:

" الكتابة ذاتها - بإعتبارها أحرفا طباعية - على مساحة الورق، ويشمل ذلك تصميم الغلاف، ووضع المطالع، و تنظيم الفصول و تغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها " (15).

ولهذا فلفضاء مهتموه أمثال ميشال بوتور في كتابة: " بحوث في الرواية الجديدة" وغيره.

وإذا كان هذا الفضاء مكان تتحرك فيه - على الأصح عين القارئ على حد تعبير حميد لحميداني - فإن هناك فضاءا آخر يتضاف إلى جملة هذه الفضاءات، هو الفضاء الدلالي الذي ليس له في الواقع مكان ملموس، وإنما يرتبط بمدى إدراك القارئ أو المتلقي، وقد جعله لحميداني انطلاقا من استماتاته بكتابات جيرار جينت أساسا وجوليا كريستيفا: " الصورة التي تخلقها لغة الحكى، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام، إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن لا يتضاعف ويتعدد " (16)

مما يعني أن الفضاء الدلالي *espace semantique* يتأسس بين المدلول المجازي و المدلول الحقيقي، فهو كما يقول لوتمان: "عنصر منسق يضئ بقية مكونات النص" (17)، مما يعني أنه فضاء إحالي *espace connoté* بالدرجة الأولى، ولا يرتبط بأي مساحة هندسية مكانية كل هذه التحديدات، ويبقى الفضاء القصصي ممتلكا لخصوصياته التي لا تتخذ عمقا متسعا مقارنة مع الرواية التي تتعدد امكنتها وتوسع، هذا وإن كان نجيب العوي في دراسته لفضاء المكان أو آلية الوصف (18)، أفرد له خاصيتان انطلاقا من جملة بين البانورامية: مما يرتبط بإتساعه و انتشاره، الأمر الذي ينعكس على توظيفه الغريز للمشاهد هذا من جهة أولى، ومن جهة ثانية تأكيد على خاصية الديكورية أو الفوتوغرافية التي تستند إلى الفاعلية النشطة للمين القصصية الرائية في تأسيس و تكريس هذه الديكورية وإن كنا نشاطر الرأي في الخاصية الأخيرة، فإننا ننفق في الخاصية الأولى، لما تتميز به القصة القصيرة كجنس أدبي تميزه صفة (الكمية) التي تعكس إلى حد ما فريدة خطابه عن بقية الأجناس الأخرى كالرواية وغيرها. ونجيب العوي بدوره يقول عنها: "لقد اقتضت قضيات مركزة، وقدمت لعصر" الساندويتش "أكلة أدبية خفيفة و حريفة" (19).

فأين هو موقع البانورامية أمام هذه القضيات المركزة و الخفيفة، وإن كانت هذه القصة في مرحلة التأسيس فإنها قد تعاملت من منطلقنا دائما مع المشهد الكلي بنوع من المرونة و حسن التوظيف، وإلا لما ميزت القصة القصيرة كمفهوم ثم التوصل إلى تحديد منطلقاته التاريخية المميزة له.

وحتى لا نبعد عن ما نحن بصده في محورنا هذا، أرى أنه من جانب الإبانة والتوضيح، تشكيل ما مربنا من مفاهيم، وإختلافها في خطاطة مركزة وهي كالاتي فتكون خلاصتنا تأسيسا على كل ما سبقت الإشارة إليه، أن الفضاء هو مجموع تلك الأدوار النصية والتخييلية التي ينهض عليها النص القصصي في شموليته داخل السرد، وفي هذا السياق نفسه يقول لحميداني حميد: "إن الفضاء - وفق هذا التحديد - شمولي، إنه يشير إلى "المسرح" الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي" (20).

المكان

إذا كان النص الإبداعي في عموميه يحيل إلى "ماض" ما، أو يؤكد "حاضر" كذلك، كما يرسل إلى مستقبل مستشرف إلى حد ما، فهذا يفرض الاستعانة بمجموعة من المكونات التي تعمل على تسويق هذه الشروط.

ما يعني أن كل سرد لا يخلق كونه الضيق أو الفسيح إلا انطلاقا من توافر جميع مكوناته، و من ضمن هذه المكونات، المكان، هذا العنصر الوسيط بين العالم الاجتماعي، و

عالم الكاتب الخيالي، فهو المنصر الفني الذي على أساسه تتحقق حركة الشخص، وتتأكد مصداقية الأحداث، دون إهفال للزمن في قيمته الهادفة لربط و ترتيب تماسك النص. فالمكان يمكن إلا بالحياة التي فيه، وبالحركة، والزمن الذين يميزانه عن غيره، كما أن هذه العناصر بدورها تبدو عديمة في غياب المكان، هذا الذي يصبح دائما المؤسس الفعلي - في العمل الإبداعي - لعملية الحكى، أو لنقل المكون الجوهرى: فهو مكون أساس في البناء السردى، الأمر الذي يعطيه تحكما وظيفيا في البنية الحكائية والرمزية للسرد يقول بورنوف: " (المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية)، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها.... فهو يتخذ أشكال و يتضمن معاني عديدة، بل انه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله". (21) وباختصار فالمكان حدوده المتعددة، بحسب تعدد زوايا النظر فيه، قد يقودنا من كونه ممثلا لمنظور المؤلف، إلى حدود البنية اللغوية للعمل كمكان، ومنها إلى فضاء العناصر السردية التي يرأب صدعها ويؤطر أحداثها، حيث يعتبر المقوم السياقي ضروريا للانتقال مما هو مستمد من المكتوب إلى تحقيق الدلالة المستمدة من الخطاب مما يحيل على أهمية المكان هذا الذي يميزه عن باقي المكونات الأخرى، وبالاخص الزمن جملة من الخصائص باعتبار وجوده المتحقق على مستوى المرجع، اللغة، والمفهوم كذلك، وهو ما لا يتحقق بالزمن الذي تغيب عنه خصيصة المرجع. وبما أن المكان غير مفرد، فهناك أماكن وأمكنة عديدة تتجاوز ما قبل النص وما بعده إلى علاقات خصبة يعسر أن نلم بمختلف قضاياها. مثل هذه النظرة المختزلة، ولكن لنا في ما صدر من الدراسات والمؤلفات الجادة لعنصر المكان، والتي تناولته من جوانب مختلفة متباينة، خير معين، ومنها نشير إلى: Gaston Bachelard "بنية النص الفني" ليوري لوثمان، "شعرية الفضاء" لجاستون بشارل من جهة غربية، أما أهم الدراسات العربية: "بنية الشكل الروائي" لحسن البحراوي، "بناء الرواية" لسيزا القاسم، ثم "جمالية المكان في الرواية العربية" لشاكر النابلسي...

من منطلقنا فهذا التعدد والتنوع يعود بالأساس لتلك الحيرة، والاندامية اليقين برؤية واحدة، ثم تقابل أجهزة التحديد، وفي هذا تبرز قيمة المكان، وأهميته هذه التي تزداد عمقا واهتماما كلما اطلنا النظر فيها وبما أن المكان في النص الإبداعي صورة تتأسس انطلاقا من منزع ثقافي معين قد يتجاوز الطرح الكلاسيكي التقليدي إلى ما يظهر متخيلا مخترعا من طرف القاص، فإن هذا لن ينفي إمكانية إدراك تلك التصنيفات أو المفاهيم التي يبنى عليها النص كما لا ينفي إمكانية القبض على الأبعاد والدلالات التي تندرج ضمنها رؤية المبدع في المقام الأول، ثم القارئ كذلك. وفي هذا يقول مدحت الجيار من تلك التقنية الجمالية: " من هنا كانت جماليات المكان تشكيلية، وظيفية ويقدم المكان حلا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعتمد إلى عالم غريب عن واقع، ليسقط عليه رؤاه

التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء ۞ الفضاء، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار... (22).

فلكل مكان بانتالي من مجموع هذه الأماكن سياقاته ودلالته، وبين الصعو ۞ إلى السماء، والنزول إلى أعماق الأرض والبحار ذلك المكان الفيزيقي الذي يحتوي الإنسان في العمل الإبداعي والتميز بخصائص الجمالية، الفنية.

والذي قال ۞ عالم المختبر أرسطو: " المكان هو السطح الباطن للجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي" (23)، فالطبيعة من خلاله تكره الفراغ، والمكان هو ذلك الذي تجري فيه الحكاية؛ هو الناس بصراعهم من أجل البقاء الأفضل، مما يعني أنه ذلك المكان الهندسي المعاش والأجدر ارتباطاً بالحياة الإنسانية، تقول سيزا القاسم: "إن المكان بالمعنى الفيزيقي - أكثر التصاقاً بحياة البشر من حيث خبرة الإنسان بمكان، وإدراكه ۞ يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان.... فإن المكان يدرك إدراكاً حسياً مباشراً، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده؛ هذا الجسد هو " مكان" " (24).

وعلى أساس هذا التحديد فإن للمكان سماته المميزة التي تنتج عن طابعه المحسوس المحدد أياً كان شكل ۞ الحدود في النص الإبداعي، حيث أن حسيته ۞ تلمسها في تخيلنا، وانطلاقاً من ذلك الوصف الذي يساهم في خلق المعنى، يقول أحمد زباد: " مما لا شك فيه أن هذا الوصف ليس للزخرف أو الزينة، إلا في الأعمال الضعيفة " (25).

ولنا في هذا الاهتمام بالتصوير المباشر للأماكن الواقعية في العالم العربي مجاميع قصصية، وروايات عديدة من تلك التي كانت تصور واقعا شرسا أقوى من بطل لا حول ولا قوة له على حد تعبير المصطفى إجماهري.

هذا والمكان أو الفضاء المكاني بالقصة القصيرة خصوصيته التي تميزه عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى وبالأخص الرواية هذه التي تحتاج باختلاف مضمونها وموضوعها وطريقة معالجتها لنوع من الإسهاب في مقابل القصة القصيرة القائمة على لغة التركيز التي هي غير لغة الإسهاب، وهو ما يشترط أن لا تتخذ ذلك العمق المتسع أو البانورامية التي تتمدد فيها الأمكنة، ومن هذه الزاوية وجب على الكاتب أن يعي إختياراته المحددة لمكان الأحداث داخل القصة القصيرة من الإنتقاء لا الإستقصاء الذي لا يترك فيه صاحبه أي تفصيل من تفقاصيل المشهد.

يقول ميشال بوتور في إشارة ذكية منه عن هذا الوصف المكاني: " له إختار الكاتب هذا اللون بالذات، وهذا الأثاث ليخبراني (بقصد اللون، والأثاث) عن العصر الذي حدثت فيه القصة و عن البيئة التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا، وطرق عيشه وتفكيره، و مقدار ثروته " (26). وهو هنا يشير إلى احترام الكاتب لمقاييس المكان، هذا الذي

يحدد عند أي قارئ انطلاقاً من تأويله هوية الأشخاص ۞ طبيعة سلوكهم، ومن هذه الإشارات نستنتج قيمة الابداع القصصي هذا الذي تميزه يميني العيد: "بالشريط اللغوي القصير" (27)، الذي يترك أمام قارئه مساحة جمالية تشركه في خلق المعنى لإعطائه دلالة معينة انطلاقاً من سياقه الخارجي المؤسس على تلك العلاقات الداخلية، إنها متابعة تحصل الكثير من خلال التحديد القليل.

وبهذه التحديدات: فالمكان وكما مر بنا سابقاً مع القضاء لن يكون إلا قضية جزئية من مجال أشمل ومتنوع هو القضاء بكل مجالاته.

وحتى تتضح ملامح هذه المقاربة لمكون المكان، في نصوص الحارة القصصية، وإبراز دلالاتها فإن أبرز قراءة هو ما تقدمه تقنية: "التقاطبات المكانية polarités speciates...."، وتأتي تلك التقاطبات عادة عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات ۞ التواترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأمكن الأحداث " (28) هذه التقاطبات التي تخضع العلاقات الإنسانية داخل المكان إلى أحداثيات متعارضة منها: "المرتفع / المنحدر / "اليمين / اليسار"، "القريب / البعيد"، "المحدود / المطلق"، "الداخل / الخارج"، "المفتوح / المغلق"...

واعتقد أن هذه التقاطبات التي ثم رصدها على تعددها وتنوعها قد ثم التأسيس لها على أسس من الآليات والتصورات، والمفاهيم التي تؤكد إلى حد ما مصداقيتها في حدود المعروف والمتداول، وهكذا ۞ ضير أن يقول رشيد نظيف: "إن المكان لا يتحدد إلا بما لا يكونه، أي بمقابلته مع مكان آخر، فامتلاك موضع يكون مستحيلاً، إذا أهملنا ما لا نمتلكه، من هذه اللحظة يتأسس الخطاب حول الفضاء، ليصبح دالاً. وهكذا ترتبط دلالات الفضاء بالمعارضة بين عناصره، فالمتفصل... الثنائي ضروري للظهور المعنى... وهكذا يبدو... تقسيم المصطلحات... إلى أقطاب وثنائيات تمنح صبغة الموضوعية للإنفعالات أو الحالات الشعورية عند اتصال الذات بمحيطها... فهذه التصنيفات تتميز بثراتها الدلالي " (29). على هذا النموذج الإجرائي سننطلق للكشف عن بنية المكان لمجموعة المصطلحي أجماهري. بنية المكان

I المكان بين: المحدود / المغلق، المطلق/المفتوح-إذا كان المكان بالنصوص ذات المحتوى القصصي الواقعي أساساً، وغيرها عموماً كما مر بنا في المحطات السالفة ۞ القائم ببرمجة السرد والناسج لخيوطه، بإعتباره بطلاً مشاهداً، ومشاركاً ضميناً في مسار الأحداث فإن "الحارة" بأحوالها واضطرابات، بالتالي جزء لا يتجزأ من تلك الشخصية الغير المستقرة، كما يكشف عن ذلك أكثر من وحدة سردية ووصفية، مما يجعلها كعمق حكاية واستراتيجي للنص، ليست في التحليل النهائي سوى ذلك الواقع العربي بين عبتيته وجديته.

و في هذا الإطار التميزي المؤسس والموجه انطلاقا من مجموع نصوص المجموعة، ليس لنا إلا البرهنة عن هذا المسعى المتحقق في إطار من الواقعية كما يدافع عنه المصطفى اجماهري في العديد من مقالاته يقول: "لست مشدودا في كتابتي القصصية إلى نموذج قصصي ما أو إلى كاتب بعينه انا فقط مشدود الى التيار الواقعي في الكتابة، أتخذ من الواقعية مرجعية أدبية وفنية و من البيئة.... مرجعية واقعية " (30). بهذه الإنطلاقة نخوض رحلة الكشف بين ثانيا نصوص المجموعة العشر المتميزة، والبداية من قائمة العناوين الفرعية التي تميز جل القصص قيمة السفر والتيه هذا الذي نلمسه جليا في العنوان الرئيس للمجموعة كذلك "الحارة" كفضاء للانتقال يحيل إلى كل متعدد يندرج فيه الجزء.

"الرجل الذي يهوى الرحيل"، "الحارة الكحه"، "أحزان الصعاليك"، "العودة"، "الداخل الخارج"، "الدعوة"، "يومان".

والجدير بالإشارة هنا أن هذا الانتقال والتيه أو السفر لن يتحقق إلا انطلاقا من افتراض وجود حافظ باعث على هذه الحركة، إما محفز داخلي انطلاقا من جملة الأحداث النفسية، أو محفز خارجي مرتبط بمكان محسوس فنيا يفرض هذه التيمة إما للخلاص أو الفرار من إحباطات الواقع.

وأمام هذه الثنائية الضدية التي تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، لا يسعنا إلا التأكيد على خافية المحدود / المطلق كسمة تخلص مفهوم الإقامة وخاصية المطلق المفتوح كسمة كذلك تجمل مفهوم الانتقال الذي يسم المجموعة في أكثر من قصة على أن هذه الإشارات لا تقف في حدود ما قدمه نحن بل تتجاوز الأمر إلى القاص نفسه الذي يقول: "نؤمن بالتيه"، لغة أولى. كما الشفق، كما الحلمة بالتيه تنفس عن أنفسنا....." (31)

و لتحديد ذلك نقدم المخطط التالي المجل لنصوص المجموعة بين تقاطعين هما مين يواكبهما الزمان والحركة، إذ المكان كما سبقت الإشارة يتشكل بزمانه وحدته اللقصصي، فالثلاثي أو الحلمة التي يتكون منها المكان والزمان والحركة حلمة واحدة متكاملة.

نصوص المجموعة	اماكن الإقامة (المحدود / المنفلق)	اماكن الإنتقال (المطلق / المفتوح)	الزمن الحديث
1 باب في جرى للمسافر	منعدمة	بنسبة الكل	الشتاء القاسي
2 الرجل الذي يهوى الرحيل	نسبية الأقلية	بنسبة الأغلبية	فصل الخريف / المساء
3- ضغط الدم وأشياء أخرى	متحققة بالتساوي	" "	يوم شاحب / الليل
4- الحارة الكحلاء	بنسبة الأقلية	متحققة بالتساوي	المطر / الليل يلج
5- احزان	" "	بنسبة الأغلبية	في النهار الحلكة
الصعاليك	" "	" "	الليل يهبط / المطر
6- العودة	متحققة بالتساوي	متحققة بالتساوي	الآتي
7- الداخل و الخارج	منعدمة	بنسبة الكل	الرياح / الليل /
8- يومان	بنسبة الأقلية	بنسبة الأغلبية	الليل الفاتر
9- الدعوة	منعدمة	بنسبة الكل	دخلت المدينة ظهرا
10 كانت			الشمس نار تأخذ أخريات الليل القيولة / العصر شعاع فريد من شمس تغائب حياتها الصباحي.

ومما لا شك فيه أن هذه الثنائيات تتحكم في نصوص المجموعة ككل باستثناء

ثلاث قصص هي:

" باب فيما جرى للمسافر " التي تأخذ من الفضاء المفتوح مسرحاً لأحداثها. وقصة

" يومان " كذلك، ثم آخر قصص المجموعة " كانت ".

أما بقية النصوص الأخرى فقد أحداثها (المحدود / المنفلق) (منطلقاً للمأساة،

و(المطلق / المفتوح) فضاء لتبديد هذا الشعور في قصص " الرجل الذي يهوى الرحيل ".

" ضغط الدم وأشياء أخرى "، " الحارة الكحلاء "، " احزان الصعاليك "، " العودة "،

الداخل والخارج "، " الدعوة "، كل هذه الأحداث تجعل من الزمن فسيفساء تساهم في تشكيل

النص ليصبح إلى جانب المكان شخصية أساسية تقاسم البطل بالإضافة إلى تلك العناصر

السردية الأخرى ذلك التأطير الفني؛ على أن هذه الفسيفساء الزمن هي ما يمنح الحدث

البطولي مشروعيتها ان يكون، وبمعنى آخر، فالإحساس بالمكان، تقسيم الإحساس بالزمان على حد قول نجيب العوي. (32)

من خلال ذلك كله، ثم امام هيمنة اماكن الإنتقال هو ملموس بالمخطط السائف، يمكننا ان نبحث في دلالية الأمكنة انطلاقا من ثنائية المكان السليبي (المكان الحاجب ۞ الفاصل)، والمكان الإيجابي (الذي يجسد تلك العلاقة الصلية السوية).

فتكون الأماكن المحدودة المتعلقة في المجموعة القصصية عند اجماهري ذلك النمط المؤكد للمكان للغير المساهم في تحريك عجلة المجتمع بإعتبار أن كل مكان ضيق هو مكان ينطلق منه القاص صاحب المجموعة دائما للإيحاء بالتأزم والإختناق، الأمر الذي يعرض على شخصيته البطل المتواجدة فيه البحث عن الإلتفاف من تلك العبودية، بمعنى البحث عن توازن الذات هربا من وضعية متردية وتآزم نفسي حاد يؤجج الإحساس بالأسى، ويفاقم من حدة الشعور بالنقص، هذا الشعور الذي يبحث في المكان المطلق / المفتوح عن بديل وملاذ نحو امكنة تبديد ما تحقق بالداخل ۞ من نماذج هذا القولة التي بها القاص **لمسة** " الرجل الذي يهوى الرحيل". يقول: " الإنسان كالماء، إذا لم يجر يأسن، فدهني أخرى " (33). وعلى لسان الهادي يقول: " أعدرني..أنا الآن ذاهب.... لقد ورتت الترحال بين الدنا المعلومه والمجهولة هذا أنا...جوال وكفى، قلق وكفى، كالقرش أنا لا أعيش إلا في الماء الصاي... في العمق الصاي، فتعلم أن تكون قلق في صفاء، الحياة بلا قلق لا تساوي أسلفه ولا قبيدها..." (34). عموما فهذا الشغل الدائم سيحطي للهادي فرصة التعبير عن همومه وأحلامه و مكبوتاته ثم طموحاته الصافية بصفة عامة: تجربته الذاتية كفرد له نظرة للحياة ۞ الإنسان ۞ الواقع. وبقصة " الداخل والخارج " نجد اجماهري يجسد لهذه الثنائية من خلال مماثلة، هي التي تشكل عنوان القصة، يقول " في الداخل جراحة الموقف تكبر، تكبر الشفاء مزمنة، والموقف صعب، اللحظات محسوبة، وليس للحرف معنى، وليس للكلام من متسع " (35). فإذا كان الداخل كفضاء يشعر صاحبه باليأس والإختناق وغيرها مما يدفعه للبحث عن فضاءات مكانية أكثر إتساعا ورحابة وانفتاحا كذلك، ربما هذا يجسده الخارج فهل ذلك فعلا ما يستحق فيقول: " في الخارج الظهيرة القائظلة تلك الصمت، والصمت يلد الخوف.... قلق الرجال، وهما ينظران لعقارب الساعة تقتل النهار، فرك أحدهما يديه عن احساس بالضيق " (36). فالضيق هناك، وحساس به في الخارج كذلك متجلي، هذا الذي يلد الصمت والخوف ثم القلق مما يعني أنه لا دوام لحال، وهذه هي مفاجآت اجماهري التي تجعل في الأخير من كتاباته القصصية كتابات دهشته فنية، حيث أن هذا الخارج الذي يراهن عليه المصطفى بدوره يفقد إلى الحرية.

فإن كان السبب المباشر بها الخروج البحارة هو البحث بالخارج المطلق عن ما يسد حوائجهم المتعددة بالياس يقول: ".... فكر بأن هناك وراء البحر باريس، في تلك اليابسة قوم ليس لهم أصل، يأكلون السمك الرفيع على حساب خصاصة بحارة فقراء.... وكان إنسانا مستورا ككل بحار يعيش بالبركة" (37). مما يعني أن لهذا المطلق أيا بالبحر كذلك خصوصياته السالبة لحرية البحارة، والتي "تترك أمامهم اختيار الموت المحقق يقول: " قرر الماء من فتحات المركب، القرقرات عزف يروع، انضم البحارة إلى بعضهم، أعينهم تزغل أمامهم البحر، ومن وراءهم وليس لهم إلا البحر دات اليمين ودات الشمال.... ودوت قعمقة، فكان المركب حطا ما " (38) و على هذا السبيل تكون بها يات قصص المصطفى اجماهري، هي نهاية بين تماطين: إما نهاية ترفض أي تبشير بالمستقبل على منوال سادج، وبشكل خارجي، و حتى إن تعققت هذه النهاية، فشخصيتها المركزية في الغالب ما تعاني الإنكسار والمزيفة. يقول اجماهري باحد حواراته الأفق: " البطولة في اللغة العربية الجديدة، وخاصة القصة الواقعية، هي بطولة بمعنى المعاناة

ومن ثم..... فالشخص المحوري في القصة لا يمكن أن يتحدى الشرط الإنساني الذي يخضع له، إنه صغير ومسحوق ومضطرب النفس إنها بطولة في التقهقر، وليس على القاص الذي يخضع له، إنه صغير ومسحوق ومضطرب النفس، إنها بطولة في التقهقر، وليس على القاص بأن تطلب بأن يكون قيصر يا أكثر من قيصر نفسه.... فالبطول في إنتاجي القصصي... بطل غريب يمارس رحلة التيه.... إنسان عادي يواجه مصيره بسلام القلق..... وفكرة المواجهة في حد ذاتها درجة إلى الأمام" (39). الحارة: بين البيت والمدينة صورة البيت / الغرفة إذا كانت رؤى التغيير للواقع في القصة القصيرة لا تقتنى إلا من خلال نماذجها، بما تحتويه من تضجير والتيار للمواقف المتصارعة، مجسدة بذلك حركة الواقع الفن في اتجاه تغييره. فالمصطفى اجماهري من خلال نمودجه الواقعي الفني - كما يؤكد دائما - قد استطاع ان يكشف عن ذلك القهر الإنساني ضمن رؤية مليئة بالتشوه، انطلاقا مما تعيشه الشخصية المركزية من سحق واستيلا ب في إطار مكاني إجتماعي صعب، يتطلب منها مواجهة أكثر إيجابية وفاعلية. ومن جانب آخر فإن المصطفى اجماهري قد أحسن التمثيل لهذا، انطلاقا من وقوعه بالحارة على عناصر مكانية إشارته ذات دور انحيازي إلى أحد المركزين، والمحد سلفا. وفي طليعة هذه العناصر المكانية، البيت، الذي قال عنه جاستون بشلار: "البيت هو ما ليس "أنا" الذي يحمي ويحافظ على "الأنا".... البيت يحمي أحلام اليقظة، والحالم ويتيح المجال للإنسان أن يحلم بهدوء" (40). فهل بالفعل للبيت قدرة على حماية أحلام اليقظة، والحفاظ على الأنا؟ إن بشلار بتصوره هذا المحدود لم يقم أي اعتبار لتفاعل على الشخصية بالمكان، كما أنه لم يولي إهتمامه بذلك التحديد الجغرافي لربما الذي قد يعطينا دلالات متعددة تبتمد عن هذا التصور، وتجعل

من البيت **ذلك** المكان المزعج، مكان الأزمة و البحث عن الهروب كذلك. و"بالحارة" قابليت يشكل **للملحة** الإرتكاز التي التي تتأسس عليها كل نصوص المجموعة، بإستثناء تلك التي تجري أحداثها في فضاء خارجي بنسبة الكل، وهي بالتحديد: "باب فيما جرى للمسافر"، "يومان"، "كانت"، "الداخل والخارج" إلى حد ما بإعتبار أن داخلها يشكل الضيعة التي تتنافى من خصوصياتها والبيت الغرفة. وطبيعة البيت الغرفة في " الحارة" كإقامة إختياراته **ال** ترادف عند اجماهري إلا الضيق والتهميش، إنه سجن بكل محدداته العادية والنفسية، مكان لا تنفي طبيعته **ذلك** التلازم و التطابق بين احواله واحوال ساكنيه. وفيما يلي استقصاء لنماذج بيوتات / غرف قصص المجموعة - بقصة: "الرجل الذي يهوى الرحيل": "أخذ اللبنة، سوى فتيلتها، واضاء عتم الغرفة، إضافة قليلة على كل حال، عارية غرفته تقريبا **ال** حصير، بطانية صوف، وظماية سجائر سجائر غير ممسوحة، منظورات الخصاصة تحتل المكان" (41). فالفوضى والعتمة تملأ أرجاء الغرفة مما يحيل على ضياع الفرد وسطها بقصة " ضغط الدم وأشياء أخرى": "ضحكات تصدر من الغرفة الحمراء وتاوها. (هذا لا يجوز) قال في خاطره وجع نبت في أعصابه... رمى الباب بضربة قوية من رجله... خبط آتية..." (42). ومن خلاله لم يعد الأمر الصراع كما عهدنا بالقصة السالفة محتد ما بين الشخصية المهمشة ومكانها، بل صراع بين طرفين، الأول من أصول راقية، والآخر من اصل مهمش حتم عليه ذلك الصراع الفردي القائم على ازدواجية الشعور بالوجه القائم للواقع، والمتحقق امام المواجهة. - في قصته "أحزان الصماليك": يقول: "في الطابق الأخير من عمارة لشركة فرنسية، كانت غرفتنا يتيمة ورطبة، عاللم التقشر تشهد في الحائط في زاوية منها هجع ميلودي... وفي الزاوية الأخرى مضجعي، وبيننا قامت أرفف خاصة بالكتب وأوراق مبعثرة تشغل من الغرفة فسحة، وزجاجات نبيد هارفة، جنب المنضدة المعوجة القوائم وفي الباب تصوير طبشورية وعبارات بداءت محفورة هي الغرفة والفوضى" (43). هاجماهري في هذه القصة كذلك ينطلق من موقف ثابت ومحدد **في** بل قصصه لا يغيره كما لا يخرج عنه، إنه موقف الغرفة الفوضاوية الضيقة التي تحتفظ بتماسكها السلبي هذا رغم كل التغيرات الاجتماعية التي تحصلت في مسار مجموعته الحارة، مما يؤكد ذلك التطابق الملموس بين طبيعة البيت ونوعية الشخصيات التي تقيم فيه أنها شخوص لا يستتني عنها قاصنا حتى المتقف هذا الذي استحبنا هو داخل قصة الأحزان الصماليك بين مجموعة من الحالات. وفي هذا السياق نريد تصور نجيب العويل لهذا المتقف بالغرفة التي يقول "إن الغرفة أضيق مكان يتحرك فيه المتقف، وهي أيضا الصق مكان واثقه لهذا المتقف ماديا وروحيا... فصيح أن المتقف... موجود في الخارج الناقل إلا أنه في الحقيقة موجود داخل ذاته الناعلة، ومع أن هذا الفضاء يبدو في الظاهر مفتوحا إلا أنه في العمق فضاء محكم الاخلاق" (44). وهذه بالتالي هي حقيقة

المدينة بحالاتها داخل **أحزان الصعاليك** أنها حقيقة ضياع المتقف المغربي خصوصا والعربي عموما. بهذا يكون البيت هرفة داخل المجموعة **حضر** باعتباره محورا لرتابة ومركزا للقلق فهو فضاء الضياع الفردي والحضاري الذي يفقد فيه الانسان وجوده انطلاقا من ذلك الوجود العادي المميز لتلك العلاقة التي تجمع الشخصية المركزية به كما كان، بعيد كل البعد في قصصه اجماهري عن باشنار في تصويره له، بانه بالمجموعة ذلك الحبس كما يقول السارد " سابر حادا الحبس الذي لاتخصه سوى الاسلاك " (45).
لنتسأل نحن بدورنا هنا الى اين سيكون توجهه صورة المدينة: إذا كانت القصة في مرحلة وعيها الأولي، قد منحت المكان قيمة دلالية وجمالية وملحوظة، فإن هذه الإشارة قد تنبه لها نجيب العوي خلال متابعتة للعديد من نصوص تلك المرحلة فيقول: " وهذا التمر اليسير من النصوص دليل ساطع على مدى سيطرة المدينة كمركز على ما سواها من الأطراف **الضفاف المهمشة**، دليل ساطع انها على مدى سيطرة المدينة **للا** " علاقة إيديولوجية" على وعي القاص / الكاتب هذا يعتبر شرعا او هجينا لها " (46). و المدينة بها هي فضاء عام فدالاتها بالتالي ستكون مفتوحة على معاني متعددة بتعدد أحوال أصحابها، إنها كناس المعاش كما يراها الزجال المغربي المسناوي. وإذا كان وصف المصطفى اجماهري للبيت / الغرفة في شموليته **يبتعد** عن مفهوم التشرد والأزمة، فما عساه أن يكون بالمدينة كذلك؟ الأمر الذي سنتبعه بنوع من المعاينة لنصوص المجموعة والمتجسدة فضائاتها في الخطاطة التالية:

الفضاء الطبوغرافي للمدينة



النصوص القصصية	فضاء المدينة	فضاء غير المدينة
1 باب فيما جرى للمسافر	+ المدينة	
2 الرجل الذي يهوى الرحيل	+ المدينة	+ الدوار
3 ضغط الدم وأشياء أخرى	+ المدينة	
4 الحارة الكحلاء	+ المدينة	
5 أحزان الصعاليك	+ المدينة	
6 العودة	+ المدينة	+ الصبغة
7 الداخل والخارج		+ البحر
8 يومان	+ الدعوة	
9 الدعوة	بين الإحتمالين	بين الإجمالين
10 كانت		

فتكون ملاحظتنا التي أسفر عنها سباق هذا الجرد متمثلة في هيمنة الفضاء المدني على غيره من الفضاءات المتشكلة بالمجموعة انطلاقاً من فضاء الدوار، والصيفة ثم البحر، ليبقى السؤال المطروح أمام هذه الهيمنة هي البحث عن عامل تشكيل جمالية المدينة داخل نصوص المجموعة و من نماذج هذه الأمثلة:

بقصة "أحزان الصعاليك": يقول "الليل الفاتر يلقي على المدينة وشاحاً، والمدينة مسكونة بوشوشة غريبة كانت هناك أكواخ راغلة في العتمة، و عمارات في الضوء وكانت هناك شوارع تنتشر مثل أدرع، وأفاريز ابنية يعانقها الظلام والأشجار... كاسيرة تنها للإنتهاك كانت المدينة..." (47)

إنها من خلال، "العالم الذي يوحى بالهامش والإقصاء، وهي ~~كذلك~~ عالم التشوه والقبح في: ضغط الدم و"أشياء أخرى"، "الدعوة"، "كانت"، إنها عنوان السقوط و الخراب بليلها الفاتر في "الحارة الكحلاء" وكذلك عنوان الإنسان الممزق المضطرب بين أجزائها: (الأكواخ الراغلة/ العمارات الوضاء) (48).

لكننا مع ذلك تبقى أكثر الأمكنة حيوية وحركية لما تتيح للسارد تحدياً لحدودها وعطائها.

يقول: "أقول له بصوت هامس، فيجهر: أنا لست ضائعاً، لكنها المدينة التي تضيق.... ننصب أنفسنا محل بين ليليين، بالقواي نحتج على بؤس العالم" (49). فملاقة الشخصيتين بالمدينة، تجسد علاقة الرفض والتحدي لما حدث فيها تغيير، على أن هذا الرفض لم يكن عندهما رفضاً لحجارة المدينة وشوارعها وإبنيتها، بقدر ما كان للحياة فيها.

وباختصار فالمدينة في مجموعة المصطفى إجماهري هي حياة الناس بتصرفاتهم وأخلاقهم، ثم آمالهم ومشاعرهم، وكذا طموحاتهم وذكرياتهم.

وأذا كان البيت الغرفة كما أسلفنا محور رقابة ومركز قلق للذات التي لا تحقق توازنها وكيونيتها إلا عند تحررها من سلطة، فإن المدينة كفضاء تميزه امتداداته ليست إلا عنوان مختصر لواقع متشرد لا يؤمن إلا بالتيه ولا شيء غير ذلك.

يقول: "المدينة وجهان، وجه للعاهرة، ووجه للفلولاد، وبين الوجه الباسم، والوجه الدامع بحاراسي" (50).

ومن خلاله فالمدينة فضاء منفتح على احتمالات متعددة، بالرغم من كونها تتحقق في المجموعة كمكان تمارق للبيت / الغرفة، بمعنى أنها فضاء لتبديد ظلمة ذلك البيت/ الغرفة، لكنه يبقى - المدينة - فضاء إنها حالة المثقف العربي دائماً أمام انكساراته التي تتخلل نضالاته المعادية لواقع المدينة خاصة التي هي من حجم الدار البيضاء كما

صرح بها، نضال ومواجهة نحو التغيير سواء على المستوى الفردي او على مستوى الوعي الجمعي، نضال لا يجد ضالته إلا في النبيد وحفنة القريض.

عموما و بالمجموعة ككل، فالمكان القصصي لن يكون إلا صورة مصفرة للواقع العربي، صورة لها معنى معين ومستعد من واقعية النصوص الفنية العشرة بالمجموعة:

يقول سعيد بوكرامي عن هذا الواقع: " ليست هناك علاقة سوية، فهناك مستغل يموت، مستغل مترف، والمثقف الذي يندمج في المفارقة بإستغلاله هو ايضا من طرف المؤسسة يمي هذا الواقع ويصطدم به يوميا بيوتوبياته ووعيه إلى الإنكسار والتفرق " (51).

معلم 4: بنية الفضاء،

الفضاء / الماكن، الحارة

إن ما نقصده بالفضاء / المكان بدائيا، هو ذلك الفضاء المتخيل/ أو الفضاء المضمون

الذي تشمله المجموعة القصصية عند اجماهري، مجسدا في "الحارة" كفضاء شمولي يمثل تلك البؤرة المضطربة والساخنة بأحداثها وفواعلها المتحركة على الدوام داخل الزمن، فالحارة في المجموعة هي المفتاح الرئيس لتولج هذا العالم القصصي، الذي تسمى شخصياته إلى تحقيق ذاتها عبر حركة ثورية تسهر في تحقيق قيم اصيلة ومبادئ سامية، بمجتمع يقوم على الزيف والهشاشة المؤسسة على طمس القيم المثلى، وإحلال قيم بديلة تجسد الإنحطاط والبؤس ثم الكآبة السائدة في هذه الحارة الحائرة، والمفتقدة لهويتها بين همومها حين ثم أحلامها وطموحات بطلها حين آخر.

يقول الراوي: "الليل يهبط.... يهبط رخيا، والمطر الآتي كم اراد الا صمغ يجلد وجه الحومة، بناء قديم لم يخرج من عصر البداوة... فمازالت اماكنها الفسيقة مكدسة فيها ركامات الزبل المتفسخ، كان جوها يوحي بأن ليس هناك جديد في العالم غير هذا البؤس الذي يصفد في اغلاله كل شيء" ص (52).

إن هذا الفضاء المفترض والذي يكتفي بأقل قدر ممكن من التحديد، يؤكد تلك العلاقة القوية بين الزمان والمكان من جهة، وبين الزمان والحركة من جهة اخرى، وهو ما نلمسه في بدايته بكلمة (الليل)، والمكان (البناء القديم)، ثم (الفسق) و (ركامات الزبل المتفسخ) / مما يؤكد أن هذا النوع من الفضاءات لن يكون إلا فضاء هامشيا ومنمسي، سيمطي للبطل فرحة التعبير عن همومه وأحلامه و مكبوتاته ثم طموحاته.

يقول الراوي: "فقد حبسنا أنفسنا من الخروج المساء بطولته ونحن فليس للمخلوق في هذه الحومة مكان يبدل به مكانه.... ومهما كان فقصاره ان ينام وحده، او مع امرأة إن استطاع اليها سبيلا..... ثم ينتظر زلزلة تدفن تحت الردم الكآبة او ينتظر الساعة التي لا مهرب منها

والساعة لا مهرب من الحومة" (53).

هكذا نلاحظ كيف تحولت الحومة كإقامة إختيارية نتيجة تلك الإكراهات التي تمارسه شتى انواع الحرمان الى سجن نفسي نستشعره من إحساس الراوي، هذا الذي تكون فيه ميم مستهدفا فاعززا عليه يجعل منه معادلا او لنقل ملجا من هذه الرؤية اشارة الى ذلك الشعور بالاختناق والياس الماساة، الذي سرعان ما يجد بالعالم النفسي عند الراوي تأكيدا واستجابة تملن عن عدالها الصريح لهذا الفضاء الثالث في خرائط المدارس، والذي يرفض مع احواله الاستقرار.

يقول الراوي: "تذكرت يوم امس كسرنا معا على السرير ذلك الملل المزعج... واسننا للحرية كوكبا". (54).

ويقول كذلك: "هذه مطمورة. من يرضى بها القمام لا يستحق الشفقة... اتجهت الى حقيبة خيش مرسونة في الزاوية جمعت فيها أشياءي... وقلت لها سابرح هذا الحبس الذي لا تخصه سوى الاسلاك" (55).

في هذه الصيغة الفنية المقتنة المرتبطة بمقولة الحصار والتكثيف استطاع ان يحقق لنا وصفا ينقله من عالم الحسية - الضياع النفسي الإجتماعي - ذلك المرتبط بالمرأة والمؤقت إلى عالم آخر ربما يكون عنده عالما مثاليا أكثر الثأما وانتظاما، غير انه في قصصه كلها يبقى عالما بلا وصف مفصل، وبدون رسم مميز إلا في حدود تكاد تكون معدومة.

وبهذه التقنية، يكون المصطفى اجماهري كاتباً وقاصاً رافضاً لذلك السقوط في فخ التبشير بالمستقبل فيقول عن هذا باحد حواراته: "الكتابة القصصية فن وليست تنظيم، لذا يجب ان نتسال عن كفي التبشير بالمستقبل، حتى لا يكون ذلك بشكل سادج او بشكل خارجي، فالكاتب اثناء الكتابة - يكون اسير البناء القصصي... ولا يمكن للكاتب ان يفرض نهاية قسرية لصالح البطل او ضده، لان القصة في هذه الحالة ستعاب بخلخلة في معناها اولا، وفي هيكلها ثانيا... وقد وضع هذا المفهوم الحديث للبطل خصوصا مع تيار الرواية الجديدة" (56).

ففي الحارة الكحلاء يقول: "ورائي في الليل لا ارى غيره... والحومة ثم تعد حومة... غابت من الليل ومن ذاكرتي" (57).

ويقصه باب فيما جرى للمسافر يقول: "ولم افهم بشكل واضح ماذا كانت تفني بالضبط تلك الجهامة" (58).

اما بالعودة: "ركبني العي، لست بقادر على التركيز في ايما امر كنت بحاجة الى وقت، بحاجة الى لنام، انام، بحاجة لافكر، حتى يجعل لي مولاي تاويلا" (59).

وهو في وصفه لهذا الفضاء / المكان انتبه الى مجموعة تلك التغيرات، و التحولات التي تشهدها الحومة كانعكاس لحالة و احوال الشخصيات.

يقول: " هناك كلاب سائبة تختال برشاقة، هنا، الكلاب السائبة موجودة بالأعداد قواها الله في هذه الحومة ~~لا~~ غيرها... وإن كانت ارق من كلاب المرتفعات فهي دونها نباحا.. جرى الكلب... وراء غلمان اصحبهم التدله بالماء (60).

ويقول: " وهذا الزقاق بلا روح.. وليس من إنسي غير ذلك القاتل " (61).

لكن ابرز لحظة هي التي تؤكد صورة الإنحلال الاخلاقي الذي شهده وهو في طريقه الى الخارج (خارج الحومة).

يقول: " شقنا طريقنا الى آخر طرف، هناك براصة مشبوهة، المطر خيط من السماء... ومن الرجال فيلق يهتز في البرد الذي يرقب أضراسهم، وجاهاهم النوم بلا لذة، والشهوة حارقة.... وهمست لي ميم: هنا و العياد بالله درهم للمضاجعة " (62).

كل هذه العلاقات تجعلنا نتفق على ان فضاء المجموعة، فضاء محوري، يشكل بها، ومن خلالها خيطا ناظما ومسافة دائرية لنصوصها، فهو فضاء معاكس كما ~~هو~~ مفهومه شكير فيلاله قائلا: " فضاء أهل بالحيرة والتوتر والإغتراب، يماثل الزمن مشحون بالإرتباك والقلق وطرح الاستفهامات المصيرية من طرف شخصيات موضعتها قدرية الأحداث... مما عمق فيه (البطل) التمزق والتصدي واجترح سؤال الذات والآخر " (63).

وفي هذا الإطار نكون قد قبضنا على ابنية التي عليها يبنى هذا المسار القصصي الذي ارتبطت جل قصصه بالبيت كمكان يشهد كمكان يشهد انخلاعه وتصدعه باستمرار، وهو ما يتأكد بالمجموعة من خلال ذلك القبح الفني الذي اعتمد عليه في تصويره، ولنا في هذا مجموعة من الأمثلة بقبصة: الرجل الذي ~~يهرس~~ الرحيل يقول الراوي: "عند الباتول اكترى غرفة، سقفها قصدير... كانت المجوز قاعة لا لها ولا عليها" (64).

يقول: "عارية غرفته تقريبا نصف حصير، بطانية صوف.... منظورات الخصاصة تحتل المكان " (65).

وفي العودة نجده يقول: " ذهب الى بيتنا المضعع، فاجأت امي تسلق لفته، شهقت شهقات وسقطت (66).

وهكذا فكل قصة من القصص المجموعة العشر تجعل من البيت مكونا من مكونات الفضاء/ المكان، بإستثناء ما سبقت الإشارة اليه من نصوص تجري أحداثها في إطار خارجي.

ولعل في إيرادنا لهذه الإستشهادات ما يزكي ملجأ الذي حاولنا تمييزه في مجموعة قصصه هذه التي تطرح قضايا مجتمعية مصيرية، ومن بينها التهميش في: " باب فيما جرى للمسافر"، الرجل الذي يهوى الرحيل"، "أحزان الصماليك"، و الصراع الطبقي بتناقضاته

من خلال: "ضغط الدم وأشياء أخرى"، "الداخل والخارج"، "الدعوة"، والإستغلال بقصص: "كانت"، "يومان"، "الحارة الكحلاء".

يقول المصطفى اجماهري: "التجربة الحياتية لا تجري في فراغ بل في فضاء، والفضاء بما هو تاريخ وثقافة محلية، وعلاقات تزود القاص بعناصر غنية للعمل الإبداعي" (67).

فتكون خلاصة القول من خلال، أن المصطفى اجماهري قاص، ومثقف، وصاحب معاناة على البؤس والتشرد تم الإنحطاط، وبذلك فهو يحيا في قمم نفسه، لكنه من خلالها يعبر عن عصره، وعن الحومة المحذقة به، وعن الإنسان الحائر المرتهن... الإنسان الذي يحبو على صدر كون وقدر عاتيين.

- (1) سعيد الجبار، "السيرى والتخيلي في الرواية المغربية" جدور للنشر، الرباط، الطبعة 2004، ص 112.
- (2) جمال بوطيب، "العنوان في الرواية المغربية" ضمن كتاب مشترك "الرواية المغربية اسئلة الحداثة"، منشورات مختبر السرديات، كلية الاداب ابن مسيكة، البيضاء، الطبعة 1996، ص 196.
- (3) نفسه، ص:
- (4) عن جمال بوطيب في مقاله بالمرجع السابق انه: من جملة المستويات: تحليل العنوان كايقون حيث يشكل العنوان موضوع تظاهر مزدوج، تظاهر خطي او طباعي / و تظاهر لوني، وتحليله على المستوى السيميوتيقى، وهو كذلك على مستويين: ما هو خارج نصي وضمن نصي او مشترك نصي
- (5) شكري محمد "مجنون الورد" مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة 3، الرباط 1990، ص 87
- (6) المصطفى اجماهري: "الكان القصصي" الملحق الثقافي لجريدة العلم، عدد 16، اكتوبر 1993، ص 2.
- عن حارة اجماهري: "عملية رصد متعددة الأبعاد للواقع الإنساني عبر شخصية غير مستقرة....و عبر رسم صاغ للامح المكان....و المكان - الحارة - هنا هو المحور والعنصر الحاسم في كل قصص المجموعة (7) _ محمد صوف: في كلمة تقديمه للمجموعة القصصية عند المصطفى اجماهري، "الحارة".
- (8) - أحمد بوزفور: "الزرافة المشتعلة"، شركة النشر والتوزيع المدارس، البيضاء، الطبعة 1921 - 2000، ص: 55
- (9) هنري متران: عن حميد حميداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، البيضاء، طبعة الثانية 1993، ص 53. (= بنية النص السردى)
- (10) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المقالة الخامسة: الحيز الروائي وأشكاله، عن عالم المعرفة، شعبان 1419 هـ - ديسمبر كانون الأول 1998، ص 141. (= في نظرية الرواية).
- (11) - رشيد نظيف: الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الطبعة الأولى، 2000/1428، ص 15 (= الفضاء المتخيل).

- (12) - زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، البيضاء، الطبعة الأولى 1424/2004، ص 125.
- (13) " في نظرية الرواية"، م.م، ص 152.
- (14) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، ص 27 (= بنية الشكل الروائي).
- (15) - هنري ميتراند: عن حميد لحميداني، بنية النص السردى، م.م، ص 55.
- (16) نفسه، ص 62.
- (17) حسن مسكين: أضواء على المؤلفات المغربية الحديثة (خصائص المنهاج والدلالة)، دار القرويين، البيضاء، الطبعة الأولى، 2003، ص 122.
- (18) - نجيب العوي: (مقاربة الواقع): م.م، ص 149
- (19) - نجيب العوي: القصة المغربية: مقال القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة، ضمن كتاب: القصة المغربية (التجنيس والمرجعية و فرادة الخطاب)، منشورة الشعلة، البيضاء الطبعة الثانية، 2006، ص 41.
- (20) - حميد لحميداني: بنية النص السردى، م.م، ص: 63. (21) - بورنوف: عن حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" م.م، ص 33. (22) - مدحت الجيار، مقال "جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور"، ضمن عيون المقالات، دار قرطبة، الطبعة الثانية، 1988 - ص 23. (23) - المرحوم محمد منيب البوري، الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، مطبعة الجسور، الطبعة الأولى، 2001، ص 47. (24) - سيز القاسم: تقديم وترجمة مقال "مشكلة المكان الفني" بقلم يوري لوتمان، ضمن عيون المقالات، م.م، ص 59. (25) - أحمد زياد محبك، مقال "مقدمة لدراسة المكان"، ضمن مجلة الثقافية البحرين، السنة 6، أبريل 2002 ص 108. (26) - ميشال بتور: عن حميد لحميداني، "بنية النص السردى"، م.م، ص: 70. (27) - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 1999، ص: 169. (28) - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، م.م، ص: 26. (29) - رشيد نظيف: "الفضاء المتخيل (30) - المصطفى اجماهرى: حوار له مع مجلة شراع، دورية - تربوية، ثقافية، إبداعية، العدد 1 خريف 1994، ص 68.
- (31) - المصطفى اجماهرى: الحارة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 1990، ص 72.
- (32) - نجيب العوي: "مقاربة الواقع" م.م، ص 576 (33) - المصطفى اجماهرى: الحارة، م.م، ص 23.
- (34) - نفسه، ص 36، 35.

- (35) – نفسه: ص 96.
- (36) – نفسه، ص 96.
- (37) – نفسه، ص 105.
- (38) – نفسه، ص 108.
- (39) – المصطفى اجماهري: في حوار له للأفق، الدار البيضاء، العدد 143، 9 نيسان (أبريل) 1987، ص: 41
- (40) – جاستون بشار: عن نجيب العوي: "مقاربة الواقع" م.م. ص 609
- (41) – الحارة م.م. ص 38.
- (42) – نفسه: ص 48.
- (43) – نفسه، ص 68
- (44) – نجيب العوي: ((متارب الواقع))، م.م. ص 610
- (45) – الحارة، م.م. ص 60
- (46) – نجيب العوي: "مقاربة الواقع"، م.م. ص 571
- (47) – الحارة م.م. ص 67
- (48) – نفسه / ص 67
- (49) – نفسه، ص 72
- (50) – نفسه، ص 72
- (51) – سعيد بوكرامي: تيوبيا السرد القصصي / قراءة في القصة المغربية الحديثة، جريدة القدس العربي (أدب وفن)، السنة السابعة /، العدد 1952، الخميس 517 آب (أغسطس) 1995 / 21 I416 (52) – الحارة، م.م. ص 51
- (53) – الحارة، م.م. ص 55
- (54) – نفسه، ص 59
- (55) – نفسه ص 60
- (56) – المصطفى اجماهري: حوار مع جريدة الشرق الأوسط، الصفحة 13، الأحد 1982/2/28
- (57) – الحارة، م.م. ص 64
- (58) – نفسه، ص 20
- (59) – نفسه، ص 88
- (60) – نفسه، ص 52
- (61) – نفسه، ص 53
- (62) – نفسه، ص 62

- (63) - شكير فيلاللة: الكتابة الموازية (إضاءات في السرد المغربي المعاصر)، منشورات مرايا طنجة، 2005، ص 23.
- (64) - الحارة، م.م، ص: 22
- (65) - نفسه، ص: 27
- (66) - نفسه، ص: 86

القصة القصيرة جدا بالمغرب

د. جميل حمداوي

تمهيد أولي:

ظهرت القصة القصيرة في العالم العربي منذ منتصف القرن الماضي استجابة لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المعقدة والمتشابكة التي أفلقت الإنسان وما تزال تقلقه وتزعجه ولا تتركه يحس بنعيم التروي والاستقرار والتأمل، ناهيك عن عامل السرعة الذي يستوجب قراءة النصوص القصيرة جدا والابتعاد عن كل ما يتخذ حجما كبيرا أو مسهبا في الطول نسبيا كالحقبة القصيرة والرواية والمقالة والدراسة والأبحاث الأكاديمية.... كما لم تترك المرحلة المعاصرة المعروفة بزمن العولمة والخصوصية والاستثمارات الاقتصادية الهائلة والتنافس إنساننا الحالي ولا سيما المثقف منه مستقرا في هدوئه ويطء وتيرة حياته، بل دفعته إلى السباق المادي والحضاري والفكري والإبداعي في إثبات وجوده والحصول على رزقه، مما أثر كل هذا على مستوى التلقي والتقبل والإقبال على طلب المعرفة، فترقب عن ذلك ظاهرة العزوف عن القراءة، وأصبح الكتاب يعاني من الكساد والركود لعدم إقبال الناس عليه، كما بدأت المكتبات الخاصة والعامة تشكو من الفراغ لغياب الراغبين في التعلم وطلبة القراءة والمحبين للعلم والثقافة.

هذا، ولقد تبلور هذا الجنس الأدبي الجديد - على حد علمي - في العراق ودول الشام وبالضبط في سورية وفلسطين، ودول المغرب العربي وخاصة في المغرب وتونس على حد سواء. إذا، ماهو هذا الجنس الأدبي الجديد؟ وماهي خصائصه الدلالية والفنية والتداولية؟ وماهي أهم النماذج التي تمثل هذا المولود الجديد في عالمنا العربي؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها في مقالنا هذا.

1- تعريف القصة القصيرة جدا:

القصة القصيرة جدا جنس أدبي حديث يتميز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتآزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ماهو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي.

2- تعدد التسميات والمصطلحات:

أطلق الدارسون على هذا الجنس الأدبي الجديد عدة مصطلحات وتسميات لتطويق هذا المنتج الأدبي تنظييراً وكتابة وإحاطة بهذا المولود الجديد من كل جوانبه الفنية والدلالية، ومن بين هذه التسميات: القصة القصيرة جداً، ولوحات قصصية، وومضات قصصية، ومقطوعات قصيرة، وپورتريهات، وقصص، وقصص قصيرة، ومقاطع القصصية، ومشاهد قصصية، ۞ الأقصوصة، وفقرات قصصية، وملامح قصصية، وخواطر قصصية، وإيحاءات والقصة القصيرة الخاطرة، والقصة القصيرة الشاعرية، والقصة القصيرة اللوحة، والقصة اللقطة، والكبسولة، والقصة البرقية، وحكايات، وقصص مينيمالية Nouvelles minimales...

وأحسن مصطلح أفضله لإجرائيته التطبيقية والنظرية، وأتمنى أن يتمسك به المبدعون لهذا الفن الجديد وكذلك النقاد والدارسون، هو مصطلح القصة القصيرة جداً؛ لأنه يعبر عن المقصود بدقة مادام يركز على ملمحين لهذا الفن الأدبي الجديد وهما: قصر الحجم والنزعة القصصية.

3- موقف النقاد والدارسين من القصة القصيرة جداً:

يلاحظ المتتبع لمواقف النقاد والدارسين والمبدعين من جنس القصة القصيرة جداً أن هناك ثلاثة مواقف مختلفة وهي نفس المواقف التي أفرزها الشعر التفعيلي والقصيدة المنثورة ويفرضها كل مولود أدبي جديد وحداثي؛ مما يترتب عن ذلك ظهور مواقف محافظة تدافع عن الأصالة وتخشو من كل ماهو حداثي وتجريبي جديد، ومواقف النقاد الحداثيين الذين يرحبون بكل الكتابات الثورية الجديدة التي تنزع نحو التغيير والتجريب والإبداع والتمرد عن كل ماهو ثابت، ومواقف متحفظة في آرائها وقراراتها التقويمية تشبه مواقف فرقة المرجئة في علم الكلام العربي القديم تتربح نتائج هذا الجنس الأدبي الجديد، وكيف سيستوي في الساحة الثقافية العربية، وماذا سينتج من ظهوره من ردود فعل، ولا تطرح رأيها بصراحة إلا بعد أن يتمكن هذا الجنس من فرض وجوده ويتمكن من إثبات نفسه داخل أرضية الأجناس الأدبية وحقل الإبداع والنقد.

وهكذا يتبين لنا أن هناك من يرفض فن القصة القصيرة جداً ولا يعترف بمشروعيته؛ لأنه يعارض مقومات الجنس السردى بكل أنواعه وأنماطه، وهناك من يدافع عن هذا الفن الأدبي المستحدث تشجيعاً وكتابة وتقريضاً ونقداً وتقويماً قصد أن يحل هذا المولود مكانه اللائق به بين كل الأجناس الأدبية الموجودة داخل شبكة نظرية الأدب. وهناك من يترث ولا يريد أن يبدي رأيه بكل جراءة وشجاعة وينتظر الفرصة المناسبة ليعلن رأيه بكل صراحة سلباً أو إيجاباً. وشخصياً، إنني أعترف بهذا الفن الأدبي الجديد وأعتبره مكسباً

لاغنى عنه، وأنه من إفرات الحياة المعاصرة المعقدة التي تتسم بالسرعة والطابع التنافسي المادي والمعنوي من أجل تحقيق كينونة الإنسان وإثباتها بكل السبل الكفيلة لذلك.

3- أعمال منشورة ولقاءات حول القصة القصيرة جدا:

انصبت دراسات كثيرة على فن القصة القصيرة جدا بالتعريف والدراسة والتقويم والتوجيه، ومن أهمها كتاب أحمد جاسم الحسين "القصة القصيرة جدا"¹، وكتاب محمد محيي الدين مينو "فن القصة القصيرة، مقاربات أولى"²، وكتاب عبد الدائم السلامي: "شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا"³، دون أن ننسى الدراسات الأدبية القيمة التي دمجها كثير من الدارسين العرب وخاصة الدكتور حسن المودن في مقالته القيم "شعرية القصة القصيرة جدا" المنشور في عدة مواقع رقمية إلكترونية كدروب والفوانيس⁴... والدكتور جميل حمداوي في كثير من مقالاته حول كتاب القصة القصيرة جدا بالمغرب، ولاسيما دراسته التي تحمل عنوان "تطور القصة القصيرة جدا بالمغرب"⁵، وحسين علي محمد في "القصة القصيرة جدا، قراءة في التشكيل والرؤية"⁶، والدكتور يوسف حطيني في "القصة القصيرة جدا عند زكريا تامر"⁷، وإبراهيم سبتي في "محنة القصة القصيرة جدا"⁸، وثائر العذاري في "شعرية القصة القصيرة جدا"⁹، وعبد الله المتقي في: "القصة القصيرة جدا بالمغرب: مواقف ورؤى"¹⁰، ورشيد كرامة في: "القصة القصيرة جدا"¹¹، وأحمد عمران في: "مقاربة حول أدب القصة القصيرة جدا"¹²، علاوة على مقالات وبيبلوغرافيات¹³ وأنطولوجيات¹⁴ ودراسات أخرى منشورة هنا وهناك، والتي تناولت القصة القصيرة جدا بمقاربات تجنيسية وتاريخية وفنية. كما عقدت حولها منتديات ولقاءات ومؤتمرات وندوات وسجلات حوارية ومسابقات عديدة، وأمدت أيضا ملفات ركزت على فن القصة القصيرة جدا قصد التعريف بهذا الفن الوليد وتقويمه سلبا وإيجابا وتوجيه كتابه توجيهها صحيحا.

4- تطور القصة القصيرة جدا وجذورها التاريخية:

إذا أردنا تتبع تطور فن القصة القصيرة جدا سنجد أنه منتوج إبداعي أوروبي ظهر في بدايات القرن العشرين مع أدباء أمريكا اللاتينية وكتاب الرواية الجديدة الذين مالوا إلى التجريب والتثوير وتغيير بنية السرد من أجل تأسيس حداثة قصصية وروائية جديدة. وهكذا تفاجئنا نتالي ساروت Nathalie Sarraute الكاتبة الفرنسية بأول نص قصصي قصير جدا بعنوان (انفعالات) عام 1932م، وكان أول بادرة موثقة علميا لبداية القصة القصيرة جدا، وأصبحت هذه المحاولة نموذجا يحتذى به في الغرب. وترجم هذا النص الإبداعي الجديد في السبعينيات من القرن العشرين، هبدات الصحف والمجلات العربية

المتخصصة في فن القص تتأثر بكتابة نتالي ساروت وتستلهم تقنيات السرد الموظفة لديها.¹⁵

هذا، وقد ازدهر فن القصة القصيرة جدا في دول أمريكا اللاتينية لعوامل ذاتية وموضوعية، ومن أهم كتابها خوليو كورتازار وخوان خوسي أريولا وخوليو طوري وأولفو بيوي كاسارس وإدواردو غاليانو وخابيير تومبو وبورخيس وإرنستو ساباتو ورويرتو بولانيو ولخوسي دونوسو وفيكتوريا أوكامبو وخوان بوش وأوغيسستو مونتيروسو وبيخيلبو بينيرا وفلسبرتو هرنانديث وآخرون كثيرون...¹⁶ ومن المعلوم أن الكتاب المغاربة تأثروا تأثرا ملحوظا بنصوص كتاب أمريكا اللاتينية ترجمة واقتباسا ومحاكاة وتناصا وحوارا.

ويمكن أن نجد لفن القصة القصيرة جدا جذورا عربية تتمثل في السور القرآنية القصيرة والأحاديث النبوية وأخبار البخلاء والنصوص والمفطلين والحمقى وأحاديث السمار والنكت والأحاجي والألفاظ ونوادير جحا... ومن ثم، يمكن أن نعتبر الفن الجديد امتدادا تراثيا للنادرة والخبر والنكتة والقصة والحكاية، وفي العصر الحديث امتدادا للقصة القصيرة التي خرجت من معطف گوگول.

هذا، وقد ظهرت القصة القصيرة جدا في أدبنا العربي الحديث حسب المعلومات التي بين أيدينا منذ الأربعينيات من القرن العشرين عندما نشر القاص اللبناني توفيق يوسف عواد مجموعته القصصية (العذارى) عام 1944م، واحتوت على قصص قصيرة جدا، لكنه سماها " حكايات ". وفي نفس الفترة سينشر المحامي العراقي يوثيل رسام قصصا قصيرة جدا كما يقول الناقد باسم عبد الحميد حمودي، فقد ذلك بداية لظهور هذا الفن في العراق... ثم تلاهت الأجيال التي كتبت القصة القصيرة جدا في العراق، وكثر الإنتاج ما بين هقد الستين وعقد السبعين. فانتشرت قصص قصيرة جدا في البلاد مع الكاتب العراقي الفذ شكري الطيار الذي نشر الكثير من نصوصه آنذاك في الصحف والمجلات العراقية وخاصة مجلة " الكلمة " التي توقفت سنة 1985م كما أوردت بثينة الناصري في مجموعتها القصصية (حدوة حصان) الصادرة عام 1974م قصة سمتها (قصة قصيرة جدا)، ونشر القاص خالد حبيب الراوي خمس قصص قصيرة جدا ضمن مجموعته (القطار الليلي) الصادر عام 1975م ونشرها عبد الرحمن مجيد الربيعي في نفس الفترة، كما كتب الأديب هيثم بهنام بردى قصتها الأولى سنة 1977م بعنوان (صدى)، ونذكر كذلك ضمن اللائحة جمعة اللامي وأحمد خلف وإبراهيم أحمد...¹⁷

ويتبين لنا من كل هذا أن ولادة فن القصة القصيرة جدا كانت ولادة عراقية على غرار ولادة قصيدة التفعيلة مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة.

ولكن على الرغم من ذلك، فإن القصة القصيرة جدا لم تتبلور باعتبارها جنسا أدبيا جديدا ولم تثر الجدل الفكري والإبداعي حول الاعتراف بمشروعيتها في ساحتنا

الثقافية إلا مع بداية التسعينيات من القرن العشرين في دول الشام وخاصة سوريا ودول المغرب العربي بما فيها المغرب الأقصى وتونس. ومن الأسباب الحقيقية وراء ظهور هذا الفن القصصي الجديد في عالمنا العربي وتيرة الحياة السريعة وإكراهات الصحافة والغزو الإعلامي الرقمي والإلكتروني والمخاطبة مع الغرب وترجمة نصوص القصصيين الغربيين وكتاب أمريكا اللاتينية والميل إلى كل ماهو سريع وخفيف والميل إلى الإيجاز والاختصار، لأن الكلام عند العرب وبلغاتهم وفصاحتهم ما قل ودل وطابق المقال المقام وراعى الكلام مقتضى الحال.

رواد القصة القصيرة جدا:

ومن أهم رواد القصة القصيرة جدا نستحضر من فلسطين الشاعر والقصاص فاروق مواسي... ومن سوريا المبدع زكريا تامر، ومحمد الحاج صالح، وهزت السيد أحمد، وعدنان محمد، ونور الدين الهاشمي، وجمانة طه، وانتصار بعله بومحمد منصور، وإبراهيم خريط، وفوزية جمعة المرعي. ومن العراق شكري الطيار وإبراهيم سبتي، وبثينة الناصري، وخالد حبيب الراوي، وهيثم بهنام بردي الذي كتب عدة مجموعات قصصية ضمن هذا الفن الجديد كمجموعته "حب مع وقف التنفيذ" سنة 1989م، و"الليلة الثانية بعد الألف" سنة 1996م، و"عزلة انكيو" سنة 2000م.... ومن المغرب لندكر جمال بوطيب في مجموعته القصصية: "زخة... وبيتدئ الشتاء"¹⁸ سنة 2001، وحسن برطال في مجموعة من أقاصيصه المتميزة بالروعة الفنية وهي منشورة في كتابه الجديد: "أبراج"¹⁹ بعد أن نشرها في عدة مواقع رقمية وخاصة موقع دروب، وسعيد منتسب في مجموعته القصصية "جزيرة زرقاء"²⁰، وعبد الله المتقي في مجموعته القصصية "الكرسي الأزرق"²¹، وفاطمة بوزيان في كثير من لياليها وكتاباتاتها الرقمية المتنوعة والمجموعة في "ميرندا"²²، وسعيد بوكرامي في: "الهنية الفقيرة"²³، ومصطفى لغتيري في مجموعته القصصية: "مظلة في قبر"،²⁴ ومحمد العتروس في: "عناقيد الحزن"،²⁵ وهشام بن الشاوي في: "بيت لا تفتح نوافذه"²⁶، ورشيد البوشاري في مجموعته "أجساد... وقبرة"²⁷، وأنيس الرافعي في: "ثقل الفراشة فوق سطح الجرس"²⁸، ومصطفى جباري في مجموعته "زرقاء النهار"²⁹، وعز الدين الماعزي في مجموعته "حب على طريقة الكبار"³⁰، حيث كتب فيها مجموعة من النصوص الساخرة ذات التوجه الاجتماعي والسياسي ينتقد فيها الواقع المغربي بكل تناقضاته الجدلية المفارقة، ومحمد عز الدين التازي الذي كتب: "عشر قصص قصيرة جدا"،³¹.... ومن تونس لابد من ذكر الكاتب الروائي والقصاص المقتدر إبراهيم درغوثي الذي كتب مجموعة من النصوص القصيرة جدا في عدة مواقع رقمية كقصصه "حب

مجانين" في موقع " ادب فن" ...ومن الجزائر نذكر عبد القادر برغوث الذي كتب مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جدا في عدة مواقع رقمية ولاسيما في موقع إيلاف³²، ومن السعودية لابد من استحضار فهد المصباح في مجموعته القصصية (الزجاج وحروف النافذة)³³...

4- الخصائص الفنية والشكلية:

تعرف القصة القصيرة جدا بمجموعة من المعايير الكمية والكيفية والدلالية والمقصدية والتي تحدد خصائصها التجنيسية والنوعية والنمطية:

أ- المعيار الكمي:

يتميز فن القصة القصيرة جدا بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة كما في قصة المغربي حسن برطال "حب تمسفي": " كان ينتظر اعتقالهما مما ... لتضع يدها في يده ولو مرة واحدة"،³⁴ إلى أكبر وحدة قد تكون بمثابة فقرة أو مقطع أو مشهد أو نص كما عند فاروق مواسي وسعيد منتسب وعبد الله المتقي وفاطمة بوزيان. وغالبا لا يتعدى هذا الفن الأدبي الجديد صفحة واحدة كما عند زكريا تامر وإبراهيم درغوثي وحسن برطال في "ماسح الأدمغة" و"كلاب الكرنة"³⁵. وينتج قصر الحجم عن التكثيف والتركيك والتدقيق في اختيار الكلمات والجمل والمقاطع المناسبة واجتناب الحشو والاستطراد والوصف والمبالغة في الإسهاب والرصد السردى والتطويل في تشبيك الأحداث وتمطيطها تشويقا وتأثيرا ودغدغة للمتلقي. ونلاحظ في القصة القصيرة جدا الجمل القصيرة وظاهرة الإضمار الموحى والحذف الشديد مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لا يمكن أن تستغني عنها القصة إلا إذا دخلت باب التجريب والتثوير الحداثي والانزياح الفني.

ب- المعيار الكيفي أو الفني:

يستند فن القصة القصيرة جدا إلى الخاصية القصصية التي تتجسد في المقومات السردية الأساسية كالأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردى والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب، ولكن هذه الركائز القصصية توظف بشكل موجز ومكثف بالإيحاء والانزياح والخرق والترميز والتلميح المقصدي الملمع بالأسلوب والتهجين والسخرية وتنويع الأشكال السردية تجنيسا وتجريبا وتاصيلًا. وقد يتخذ هذا الشكل الجديد طابعا مختصرا في شكل أقصوصة موجزة بشكل دقيق في أحداثها كما في مقطع حسن برطال من نص: (حرب البسوس):

" السهام تنطلق...تضرب... الحناجر تصيح... (حبي ليك...يابلادي، حب فريد...) السهام تضرب... الأيادي تتشابك... (حبي ليك...يابلادي، حب عنيف...) السهام تضرب... الأجساد تتناطح... (الحب الغالي...ما تحبجو الأسوار...) انتهت المعركة...جثث هنا وهناك...صمت... جسد تحرك...لا زالت فيه روح...حمل اللواء ثم قال: -باسمكم جميعا نشكر مجموعة السهام...انه منظم الحفل..."³⁶

يصور هذا المقطع القصصي القصير حدث الحرب بخاصية السخرية والتلوين الأسلوبي الكاريكاتوري والإيجاز المكثف بحمولات مرجعية انتقادية قوامها التهمك والأسلبة والتهجين والتكرار الساخر، وتوظيف مستويات لغوية مختلفة من أجل خلق باروديا نصية تفضح صيرورة التناقض والخلاف العربي. وعلى الرغم من هذا القصر الموجز، فالنص يحتوي على كل مقومات الحبكة السردية من أحداث وشخصيات وفضاء ومنظور سردي وكتابة أسلوبية متنوعة.

ويتخذ فن القصة القصيرة جدا عدة أشكال وأنماط كالحاظة والأقصوصة واللوحة الشعرية والغز والحكمة والمشهد الدرامي وطابع الحبكة السردية المقولبة في رؤوس أقلام كما في (ميركافا) لحسن برطال؛ "كان يتكلم عن وقائع المعركة...صلبة المقاتلين...خيانة الجيش... ثم الهزيمة..."³⁷. ومن الأمثلة على اللوحة الشعرية قصة (في حوض الحمام) للكاتبة المتميزة فاطمة بوزيان التي كتبت بطريقة شاعرية تعتمد على التكرار وموسقة الحروف والانزياح البلاغي؛

كان يشعر أن الماء الساخن يذيب كل شحمه الفاض...

يذيب كل تمبه...

يذيب شكوكه..

يذيب سوء التفاهم الذي بينه وبين البسكويت!

ي

ذ

و

ب

صار ماء لاطفولة له

فجأة تذكر مجرى الحوض

هب خائفا فعاد إليه

شحمه

تمبه

شكوكه

وسوء التفاهم الذي بينه وبين البسكويت³⁸

وتظهر هذه الشاعرية أيضا في (عروض خاصة) لنفس الكاتبة القاصة:
في لحظات وحدته القصوى

كان يخرج هاتفه المحمول
ويضغط على أزرار الرقم المجاني
حيث الصوت الأنثوي الرخيم
يذكر بالعروض الخاصة

وكان يتذكر الأنثى والأمور الخاصة.³⁹

وقد تتحول القصة القصيرة جدا إلى لوحة تشكيلية كما في (عولة) للكاتبة
المغربية فاطمة بوزيان:

هم الأستاذ بالكتابة على السبورة تكسر الطباشور
حاول الكتابة بما تبقى في يده، خريش الطباشور
السبورة في صوت مزعج
اغتاظ. والتفت على يمينه قائلا

- اتفو على التخلف في زمن العولة يسلموننا.⁴⁰

كما تتجسد القصة القصيرة جدا في عدة مظاهر أجناسية وأنماط جنيسية
كالقصة الرومانسية والقصة الواقعية والقصة الفانطاستيكية والقصة الرمزية والقصة
الأسطورية، كما تتخذ أيضا طابعا جنيسيا في إثبات قواعد الكتابة القصصية
الكلاسيكية، وطابعا تجريبيًا أثناء استلهاهم خصائص الكتابة القصصية والروائية المعروفة
في القص الغربي الجديد والحداثي، وطابعا تأصيليا يستفيد من تقنيات التراث في الكتابة
والأسلبة.

هذا، وتتميز الجمل الموظفة في معظم النصوص القصصية القصيرة جدا بالجمل
الموجزة والبسيطة في وظائفها السردية والحكاية، حيث تتحول إلى وظائف وحوافز حرة
يدون أن تلتصق بالإسهاب الوصفي والمشاهد المستطردة التي تعيق نمو الأحداث وصيرورتها
الجدلية الديناميكية. وإذا وجدت جمل مركبة ومتداخلة فإنها تتخذ طابعا كميا
محدودا في الأصوات والكلمات والفواصل المتعاقبة امتدادا وتوازيا وتعاقبا. وتمتاز هذه
الجمل بخاصية الحركة وسمة التوتر والإيحاء الناتج من الإكثار من الجمل الفعلية على
حساب الجمل الاسمية الدالة على الثبات والديمومة ويطء الإيقاع الوصفي والحالي
والاسمي. ويتميز الإيقاع القصصي كذلك بحدة السرعة والإيجاز والاختصار والارتكان
إلى الإضمار والحذف من أجل تنشيط ذاكرة المتلقي واستحضار خياله ومخيلته مادام
النص يتحول إلى ومضات تخيلية درامية وقصصية تحتاج إلى تأويل وتفسير واستنتاج

واستنباط مرجعي وإيديولوجي. ويتحول هذا النص القصصي الجديد إلى نص مفتوح مضمن بالتناص والحمولات الثقافية والواقعية والمستنسخات الإحالية خاصة عند الكاتب المغربي حسن برطال كما (الثر)، و(ماسح الأدمغة)، و(ثلاث زيارات لملاك الموت)، و(ميركاها)، و(الضمير المنفصل... لا يستحق أن يكون كلمة)، و(مي شدياق)...⁴¹ لذلك يحتاج هذا النص التفاعلي إلى قراءات عديدة وتاويلات مختلفة تختلف باختلاف القراء والسياقات الظرفية. ويساهم التدقيق والتركيز في خلق شاعرية النص عبر مجموعة من الروابط التي تضي على النص الطابع القصصي والتراثبية المنطقية والكرونولوجية، بله عن خاصية الاختزال والتوازي والتشظي البنائي والانكسار التجريبي.

ومن حيث البلاغة، يوظف الكاتب في نصه الأجناسي الجديد المجاز بكل أنواعه الاستعارية والرمزية من أجل بلورة صورة المشابهة وصورة المجاورة وصورة الرؤيا القائمة على الإغراب والإدهاش والومضات الموحية الخارقة بالفاظ إنشائية أو واقعية تتطلب تاويلات دلالية عدة لزلزليتها وكثافتها التصويرية بالأنسنة والتشخيص والتجسيد الإحيائي والتضاد والانزياح والتخييل. ويمكن الحديث أيضا عن بلاغة البياض والفراغ بسبب الإضمار والاختزال والحذف. وكل هذا يستوجب قارئا ضمنيا متميزا ومتلقيا حقيقيا متمكنا من فن السرد وتقنيات الكتابة القصصية. كما ينبغي أن تكون القراءة عمودية وافقية متأنية عامة وممكنة من شروط هذا المولود الجديد، ولا يتسرع القارئ في قراءته وكتابته النقدية على الرغم من كون القصة القصيرة جدا هي كتابة سريعة أفرزتها ظروف العوالة وسرعة إيقاع العصر المعروف بالإنتاجية السريعة والتنافس في الإبداع وسرعة نقل المعلومات والخبرات والمعارف والفنون والآداب.

ج- المعيار التداولي:

تهدف القصة القصيرة جدا إلى إيصال رسائل مشفرة بالانتقادات الكاريكاتورية الساخرة الطافحة بالواقعية الدرامية المتأزمة إلى الإنسان العربي ومجتمعه الذي يعج بالتناقضات والتفاوت الاجتماعي، والذي يعاني أيضا من ويلات الحروب الدونكيشوتية والانقسامات الطائفية والنكبات المتوالية والنكسات المتكررة بنفس مأسيتها وفتالجها الخطيرة والوخيمة التي تترك آثارها السلبية على الإنسان العربي، فتجعله يتلذذ بالفشل والخيبة والهزيمة والفقر وتآكل الذات... كما ينتقد هذا الفن القصصي الجديد النظام العالمي الجديد وظاهرة العوالة التي جعلت الإنسان معطى بدون روح، وحولته إلى رقم من الأرقام، وبضاعة مادية لا قيمة لها، وسلعة كاسدة لا أهمية لها. وأصبح الإنسان- نتاج النظام الرأسمالي "المفولم" - ضائعا حائرا بدون فعل ولا كرامة، وبدون مروءة ولا أخلاق، وبدون عز ولا أنفة، معلبا في أفضية رقمية مقننة بالإنتاجية السريعة والاستهلاك

المادي الفظيع، كما صار مستلبا بالآلية الفربية الطاغية على كل مجتمعات العالم "المعولة" اغترابا وانكسارا.

5- الخصائص الدلالية:

يتناول فن القصة القصيرة جدا نفس المواضيع التي تتناولها كل الأجناس الأدبية والإبداعية الأخرى، ولكن بطريقة أسلوبية بيانية رائعة تثير الإدهاش والإغراب والروعة الفنية، وتترك القارئ مشدوها حائرا أمام شاعرية النص المختزل إيجازا واختصارا يسبح في عوالم التخيل والتأويل، يفك طلاسم النص ويتيه في أدغاله الكثيفة، ويجتاز فرايديسه الفناء الساحرة بتلويناتها الأسلوبية، يواجه بكل إصرار وعزم هضباته الوعرة وظلاله المتشابكة. ومن المواضيع التي يهتم بها هذا الفن القصصي القصير جدا تصوير الذات في صراعها مع كينونتها الداخلية وصراعها مع الواقع المتردي، والتقاط المجتمع بكل آفاته، ورصد الأبعاد الوطنية والقومية والإنسانية من خلال منظورات ووجهات نظر مختلفة، ناهيك عن تيمات أخرى كالحرب والاغتراب والهزيمة والضيق الوجودي والفساد والحب والسخرية والتفني بحقوق الإنسان...

استنتاج تركيبي:

وفي الأخير، نثبت أن فن القصة القصيرة جدا فن صعب المراس يستوجب الدقة ومهارة الكتابة القصصية والتمكن من تقنيات التكثيف والاختزال وتوظيف النزعة القصصية المناسبة بصورها البلاغية والسردية أحسن توظيف لإثارة المتلقي بعنصري الإدهاش والإغراب ودفعه إلى استخدام ملكة التخيل والنقد والتصوير والتجريد، كما على الناقد ألا يتسرع في حكمه وتقويمه، وأن يرحب بهذا الفن المستحدث تشجيعا وترحيبا ليتبوا مكانته المناسبة ضمن لائحة الأجناس الأدبية المعروفة. ونسجل ناصحين وموجهين أنه أن الأوان لتوسيع شبكة الأجناس الأدبية وتمديد رقعة نظرية الأدب بفنون جديدة تفرزها ظروف العصر وسرعة إيقاع الحياة المعاصرة التي تفرض علينا شروطها ومتطلباتها التي لا يمكن الانسلاخ عنها أو تجنبها، فلا بد - إذاً - من التكيف والتأقلم مع مستجدات السياق الزمني الآتي خاصة الفنية والأدبية منها، ولابد للمؤسسات التربوية الجامعية والثانوية والإعدادية والابتدائية والمؤسسات الثقافية الخاصة والعامة أن تعترف بكل المنتجات الجديدة في عالم الإبداع سواء أكان ذلك مستوردا من الحقل الغربي أم مستتبنا في الحقل العربي، وذلك بالتعريف والدراسة والتشجيع وإقرارها في الكتب المدرسية والمناهج والبرامج البيداغوجية والديداكتيكية. ومن هذه الأشكال الأدبية التي نرى أنه من الضروري الاعتراف بها اهتماما وإنصاتا أدب الخواطر وأدب اليوميات وأدب المذكرات وفن التراسل والأدب الرقمي والأدب الإسلامي وفن القصة القصيرة جدا وفن الرحلة وفن الزجل

والقصيدة النثرية والنقد التفاضلي الذي يرد في شكل تعليقات هامشية على النصوص المنشورة في المواقع الرقمية. الهوامش:

- 1- أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا، منشورات دار عكرمة، دمشق، الطبعة 1، 1997م؛
- 2- محمد محيي الدين مينو: فن القصة القصيرة، مقاربات أولى، منشورات مدرسة الإمام مالك الثانوية، دبي، الطبعة 1، 2000م؛
- 3- عبد الدائم السلامي: شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا، منشورات أجراس، الدار البيضاء، الطبعة 1، 2007م؛
- 4- الدكتور حسن المودن: (شعرية القصة القصيرة جدا)، موقع الفوانيس، مجلة رقمية مغربية، 2006/12/31م؛
- 5- الدكتور جميل حمداوي: (تطور القصة القصيرة جدا بالمغرب)، مجلة التجديد العربي، مجلة رقمية، عرضت في 2007/04/11م؛
- 6- من ورقة أقيمت في قسم الأدب بكلية اللغة العربية بالرياض (السعودية) يوم السبت 2003/04/26م؛
- 7- الدكتور يوسف حطوني: (القصة القصيرة جدا عند زكريا تاسمر)، الأسبوع الأدبي، العدد 77، بتاريخ: 2001/10/06م؛
- 8- إبراهيم السبتي: (محنة القصة القصيرة جدا)، مجلة الحوار المتمدن، مجلة رقمية، العدد: 1562، بتاريخ: 2006/05/26م؛
- 9- شائر العذاري: (شعرية القصة القصيرة جدا)، مجلة دروب، مجلة رقمية، عرض فيها المقال بتاريخ 2007/12/25م؛
- 10- عبد الله المتقي: (القصة القصيرة جدا: مواقف وروى)، مجلة ديوان العرب، مجلة رقمية، بتاريخ: 16 نوفمبر 2006م؛
- 11- رشيد غرمة: (القصة القصيرة جدا)، جريدة عراق الغد، العراق، بتاريخ 2007/09/29م؛
- 12- أحمد عمران: (مقارنة حول أدب القصة القصيرة جدا)، مجلة أفق الرقمية، نشر بتاريخ: 2005/05/07م؛
- 13- أبو شامة المغربي: ببليوغرافيا القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية، المجلة الثقافية، مجلة رقمية، بتاريخ: الاثنين 15 شوال 1427 هـ الموافق لـ 6 نوفمبر 2006م؛
- 14- بنجد الكاتب والمبدع المغربي عبد الله المتقي أنطولوجيا حول القصة القصيرة جدا المغربية؛
- 15- إبراهيم السبتي: (محنة القصة القصيرة جدا)، مجلة الحوار المتمدن، مجلة رقمية، العدد: 1562، بتاريخ: 2006/05/26م؛
- 16- انظر كتاب بحثا عن الديناصور، مختارات من القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية، إعداد وترجمة سعيد بنعبد الواحد وحسن بوتكي، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2005م، الدار البيضاء، المغرب؛
- 17- إبراهيم السبتي: (محنة القصة القصيرة جدا)، مجلة الحوار المتمدن، مجلة رقمية، العدد: 1562، بتاريخ: 2006/05/26م؛
- 18- جمال بوطيب: زخة ... وبيدئ الشتاء!!، الطبعة 1، 2001م، مؤسسة الديوان للطباعة، أسفي، المغرب؛
- 19- انظر حسن برطال: أبراج، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م؛
- 20- سعيد منتسب: جزيرة زرقاء، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2003م، الدار البيضاء، المغرب؛
- 21- عبد الله المتقي: الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2005م، الدار البيضاء، المغرب؛
- 22- فاطمة بوزيان: ميريندا، هذه المجموعة القصصية مازالت مخطوطة في رفوف وزارة الثقافة المغربية تنتظر الطبع والنشر والتوزيع، وللكاتب نسخة منها؛

- 23 - سعيد بوكرامي: الهنيئة الفقيرة، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2003م، الدار البيضاء، المغرب؛
- - مصطفى لفتيري: مظلة في قبر، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 2006م؛
- 25 - محمد العتروس: عناقيد الحزن، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2002م، الدار البيضاء، المغرب؛
- 26 - هشام بن الشاوي: بيت لالتفح نوافذه، سعد الورزازي للنشر، الرباط، الطبعة 1، 2007م؛
- 27 - رشيد البوشاري: أجساد... وقبرة، منشورات الديوان، أسفي، الطبعة 1، 2007م، صص: 39-52؛
- - أنيس الراجعي: ثقل الغراشة فوق سطح الجرس، قصص مينيماية، منشورات الدار بالقاهرة، الطبعة الأولى 2007م؛
- - مصطفى جباري: زرقاء النهار، دار القرويين، الدار البيضاء، ط1، 2002م؛
- 30 - عز الدين الماعزي: حب على طريقة الكبار، ■ 1، 2006م، مطبعة وليلي «مراكش».
- 31 - محمد عز الدين التازي: (عشر قصص قصيرة جدا)، العلم الثقافي، المغرب، الخميس 3 يناير 2008م، ص: 3؛
- 32 - عبد القادر برغوث: قصص قصيرة جدا، موقع إبلاف، موقع رقمي إلكتروني، بتاريخ: 26/12/2006م؛
- 33 - فهد المصباح: الزجاج وحروف النافذة، الرياض، نادي القصة السعودي بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ط1، 2002م، 50 صفحة؛
- 34 - انظر حسن برطال: أبراج، قصص قصيرة جدا، منشورات وزارة الثقافة المغربية؛
- 35 - حسن برطال: نفسه، منشورات وزارة الثقافة، المغرب؛
- 36 - انظر حسن برطال: أبراج، منشورات الثقافة المغربية؛
- 37 - انظر حسن برطال: أبراج، منشورات وزارة الثقافة، المغرب؛
- 38 - فاطمة بوزيان: ميريندا، مجموعة قصصية مخطوطة موجودة لدى المؤلف؛
- 39 - فاطمة بوزيان: ميريندا، مجموعة قصصية مخطوطة توجد لدى الكاتب؛
- 40 - فاطمة بوزيان: ميريندا، هذه المجموعة القصصية مازالت مخطوطة في رفوف وزارة الثقافة المغربية تنتظر الطبع والنشر والتوزيع، وللكاتب نسخة منها؛
- 41 - انظر حسن برطال: أبراج، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م؛

الفهرس

3	تقديم
7	اشتباكات الكتابة في نصوص الأمين الخمليشي د. حسن المودن
14	مقاربة تحليلية لثلاث مجموعات قصصية (أشياء معتادة - افتحوا الأبواب - شيء من الوجمل) عبد الكريم الفزني
27	القصة النسائية المغربية: اشتغال الجسد والذاكرة إبراهيم أولحيان
37	الذات والمرايا: قراءة في مجموعة "بقايا" لعبد السلام المودني د. أحمد زنيبر
42	حيرة الفنطازيا أو فنطازيا الحيرة قراءة في مجموعة "فنطازيا" القصصية: عبد المجيد جحفة د. عبد العاطي الزياتي
49	الدارجة والفصحى بين القصة والمرجع د. الحبيب الدايم ربي
53	الدارجة في القصة القصيرة د. عبد الرحيم مؤذن
62	الدارجة في القصة القصيرة بالمغرب: اسئلة و ملاحظات محمد الحاضي

66	المثل الشعبي في القصة القصيرة بين السياقات والوظائف: كتابات بوزهور نموذجاً
74	الإيقاع السردي وحدائق القصة القصيرة. إيقاع الحلم نموذجاً. الطيب هلو
85	تقنية الألفواس في القصة القصيرة
114	مضامين " صياد النعام " لأحمد بوزهور قراءة وصفية سعيد حفياني
119	القصة القصيرة جداً: سؤال الماهية وبنية التكثيف - ماهي القصة القصيرة جداً
145	المكان في القصة القصيرة بالمغرب: حارة مصطفى اجماهيري نموذجاً محمد زيان
175	القصة القصيرة جداً بالمغرب د. جميل حمداوي

النقاد والباحثون والمبدعون:

عبد الرحيم المودن، أحمد بوزفور، إبراهيم الحجري،
الحبيب الدايم ربي، أحمد زنيير، حسن المودن، عبد
الكريم الفزني، إبراهيم أولحيان، عبد العاطي الزياتي،
أحمد استيرو، رشيد البوشاري، عثمان الحبيضي،
محمد الحاضي، جميل حمداوي، الطيب هلو، عماد
شوقي، محمد زيان، سعيد حفياني...

يقرؤون نصوص القصاصيين :

الأمين الخمليشي، أحمد بوزفور، مبارك الدريبي،
محمد عزيز المصباحي، المصطفى اجماهري،
أحمد البكري السباعي، الحبيب الدايم ربي،
جمال بوطيب، عبد المجيد جحفة، أنيس الرافعي،
سعيد منتسب، مصطفى جباري، سعيد بوكرامي،
محمد العتروس، عبد القادر الطاهري، نور الدين
وحيد، عبد القهار الحجاري، لطيفة لبصير، عبد
الله المتقي، شبيب عبد الحميد، فاطمة بوزيان،
زهرة رميج، مصطفى لغتيري، جبران الكرواني، عبد
السلام المودني، عز الدين الماعزي، عبد اللطيف
الزكري، محمد عيا، حسن برطال، بديعة بنمراح،
هشام بن الشاوي، وفاء مليح...